aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد
الجديد
السنة السادسة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مايو/أيار 2021 العدد 76

نوال السّعداوي
والنسويّة العموميّة

قلم المرأة وصورة الرجل
في استكشاف السرد النسائي العربي


ISSN 2057-6005

الجديد
aljadeedmagazine.com

مـؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
خطار أبو دياب، ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
هيثم حسين، أمير العمري، مفيد نجم
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
مروان قصاب باشي، وليد نظامي، ريم يسوف
رندة حجازي، علا الأيوبي، هبة عيزوق، علي دوبا
بابك رشوند، حسين جمعان، أسامة دياب
صادق كويش، ليث الصندوق، زهير حسيب
صلاح المر، ساشا أبو خليل، حسين سالم
فؤاد حمدي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

لوحة الغلاف للفنان مروان قصاب باشي



أسامة دياب

يحتوي هذا العدد من "الجديد" على مقالات فكرية ونقدية وأفكار وعروض كتب وقصص وقصائد وحوار أدبي، ورسائل ثقافية لشعراء وكتاب ونقاد من المغرب والمشرق.

ملف العدد كرسته "الجديد" لتقصّي صورة الرجل في الأدب الروائي والقصصي النسائي العربي واستكشافها، تحت عنوان "قلم المرأة وصورة الرجل"، وجاء في ثلاثة أقسام، الأول: دراسات وأبحاث، والثاني شهادات، والثالث استطلاع ميداني. وقد شاركت في الملف كاتبات وكتاب عرب من العراق، عمان، مصر، الجزائر، المغرب، تونس، فلسطين، الأردن، سوريا، وجاء في 125 صفحة.

من شأن هذا الملف أن يكون عتبة ومدخلا لدراسة صورة الرجل في روايات الكاتبات العربيات المعاصرات وقصصهن، لاسيما أن النتاج الأدبي للمرأة في شتى الجغرافيات العربية بات مكرسا ثقافيا ونقديا، ولم تعد "شهرزاد" العربية غائبة عن ساحة الأدب. ويمكن ملاحظة تراجع حضور النساء العربيات في كتابة الشعر، لكن ذلك يحدث لصالح حضورهن في كتابة القصص والروايات، ويمكن لقراء الأدب ونقاده ملاحظة إقبال الجيل الجديد من الكاتبات العربيات على خوض غمار هذا النوع الأدبي.

ولابد أخيرا من الإشارة إلى المكانة التي بدأت الكتابة النسائية العربية تنتزعها، والاعتراف الذي بدأت تحصده، فقد نالت مؤخرا روائيات عربيات جوائز مرموقة عربية وأجنبية، وبات لزاماً على النقاد الأدبيين الالتفات أكثر إلى النتاج الروائي للمرأة، للوقوف على سماته الخامة والخاصة، والميزات التي يتمتع بها والقيم التي ينتجها ويعبّر عنها.

من بين أبرز مقالات العدد خارج الملف، ما دوّنه عبدالرحمن بسيسو من تبصّرات نقدية في الشعر، ونادية هناوي في قراءة ظاهرة نوال السعدواي، وأحمد برقاوي في تأملاته الفلسفية، وأبوبكر العيادي في تقصي السجال الفكري في فرنسا.

حوار هذا الشهر مع الشاعر الفرنسي زينو بيانو تحت عنوان "شعرية مطلقة".

بهذا العدد تهدي "الجديد" قراءها في الربيع عدداً آخر ممتازاً، أضيفت إليه مئة صفحة ليمكنه أن يستوعب ما يجود به بريد المجلة من كتابات، إلى جانب ما تخطط له المجلة وتنجزه من ملفات شهرية ■

المحرر

وليد نظامي



المحتويات

العدد 76 - مايو/ أيار 2021







غلاف العدد الماضي أبريل/نيسان 2020

القصيدة والفاجعة

مدن المخيلة ومراكب الطرواديين

ما الذي يحدث عندما يقيّض للشعراء أن يزوروا الأماكن التي بلغتها مخيلاتهم قبل أن تطرقها أقدامهم؟

كتب فرناندو بيسوا (1888 – 1935) صاحب المخيلة الانشطارية، والشخصيات الشعرية المتعددة قصيدة مسرحها وفضاؤها مدينة لندن. ليس في سجله شيء يشير إلى زيارة لندنية رغم أن عائلته انتقلت إليها من جنوب أفريقيا حيث نشأ وترعرع، قبل أن يترك عائلته ويعود إلى لشبونة ليواصل حياته حيث ولد. ليس في مقدورنا أن نعرف إن كان الشاعر أسف في وقت ما لكونه شارف على الموت ولم يزر تلك المدينة المتخيلة.

في كل حال ليست التجربة المتخيلة لبيسوا مع لندن وغيرها فريدة. مدونات الشعراء حافلة بمغامرات المخيلة وجموح الخيالات، فكما غامر الشعراء في خلق الكلمات غامروا ويغامرون في خلق الأمكنة والأزمنة.

***

لم تكن رحلتي اليونانية بعد صدور الطبعة الأولى من كتابي "قارب إلى ليسبوس"، رحلة للكتابة، أو لاستكمال الكتابة، ولعلها كانت أشبه ما تكون برحلة لاستكشاف الفضاء الإنساني والجغرافية الواقعية لما غامرت مخيلتي في استدعائه وكتابته شعراً ملحمياً في ديواني "قارب إلى ليسبوس- مرثية بنات نعش". كنت أشبه بشخص ذهب ليحوم حول مكان ابتكرته مخيلته ليعبر المسافة الفاصلة بين "القصيدة" و"الفاجعة". وصلت على ظهر سفينة، وعندما اقتربت من شواطئ ليسبوس، بدأت محنتي. محنة تصوراتي وأفكاري بإزاء مشاعري، وعندما وطئت أرض الجزيرة شعرت كمن يطأ جسده ويمشي على ذلك الجسد، هنا رمت المياه على الشواطئ جثامين أطفال وفتيات وشبان لفظتهم الأمواج التي ابتلعتهم في عرض البحر… في المسافة الهائجة بين إزمير وليسبوس.

***

خلال الأيام التي قضّيتها في جزيرة شاعرتي المحبوبة سافو وأهلي المعذبين التقيت بسوريين قانطين، سوريين كل واحد منهم كان يملك قلب أوديسيوس وروح بنلوبي وآلام تيلماخوس، سوريين غدر بهم البحر وتنكرت لهم الجغرافيا.

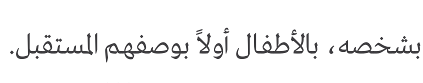
***

في يوم من أيام إقامتي في ليسبوس، صعدت إلى جبل يطل على البحر، لأفاجأ بقلعة بناها العثمانيون، من هناك رأيت البحر كله أزرق عميقاً، وبدا المنظر فاجعاً من شدة جماله. وبينما كنت نازلا من تلك القلعة وقد اشتدت عليّ حرارة الشمس، لاحت لي سروة ووجدتني ألجأ إلى ظلها. وليتني ما فعلت. كانت تلك شجرة الأمنيات. شجرة أولئك الذين رماهم البحر في ليسبوس، تتدلى من أغصانها قصاصات كتبوا عليها أمنياتهم ووقّعوها بأسمائهم. كانوا من دمشق وحمص وحلب، وإدلب والقامشلي ودير الزور، وبينهم عراقيون كرد وإيزيديون وإيرانيون وأفغان وجدوا أنفسهم في هذه التغريبة السورية، فتاة مخطوبة تفكر بخطيبها وترسل له قلبها مطعوناً بسهم، وامرأة تسأل الله أن يجمعها بزوجها المريض في فرنسا، وأم حائرة كيف تصل إلى أولادها الموزعين على ألمانيا والنمسا والمجر، وأب يفكر بأطفاله الذين عبروا صربيا وضاع أثرهم، وأخت تسأل الله أن تكون أختها الصغرى قد وصلت صحبة المهرب سالمة إلى هولندا أو إلى بلد أوروبي آخر.. و… و… و… و… مئات القصاصات البلاستيكية والكرتونية والورقية الشاحبة بألوانها الباهتة وقد هرأتها الريح وامتصت أطراف حروفها الشمس.

***

والآن إذ أستعيد تلك الرحلة أتفكر بتلك الشجرة التي التقطت لقصاصاتها صوراً احتفظت بها ربما لأجل أطفال سيولدون على دروب هذه الملحمة الكبرى في أربع جهات الأرض لعلهم يقلبونها بأبصارهم ويتفكرون في الآلام التي عاشها آباؤهم وأمهاتهم ليصلوا بهم إلى أرض لا تطالها الحرائق ولا تطأها أقدام القتلة.

كل من التقيت به من اللاجئين، هناك، على شواطئ ليسبوس كان يفكر بالمستقبل ويسأل عن المستقبل. يريد أن ينجو بنسله، لا بشخصه، بالأطفال أولاً بوصفهم المستقبل.



ريم يسوف

***

لن أنسى وجه تلك الطفلة، شقراء بعينين خضراوين وقد جلست على رخامة بيضاء تشبه العتبة، وراحت تلهو بشيء في يدها وعيناها تتابع حركة الزوارق في البحر. بدت كأنها تجلس بباب بيت ألفته، ولم تكن تلك العتبة سوى حافة في قاعدة تمثال أقامته المدينة للشاعرة سافو، وكنت اجتزت الشارع لألتقط له صورة. نهضت من مكانها وراحت تتابع حركتي. بادرتها بالعربية: أنت سورية؟ نعم، من حلب. لم يباغتها سؤالي، لعلها سُئلت مراراً هذا السؤال. قلت أنا أيضاً سوري. صحفي؟ سألت. لا، قلت. أضافت: لماذا تصور الرئيسة؟ أيّ رئيسة؟ هذه، وأشارت بيدها نحو التمثال. قلت هذه ليست رئيسة. كان طبيعياً أن تتخيل التمثال لحاكم، فما من تمثال في البلد الذي جاءت منه إلا تمثال الحاكم. في هذه الاثناء هرعت أمها نحونا وقد راعها أن يقترب من ابنتها رجل غريب.

هتفت الطفلة: ماما ماما … هو سوري.

***

ما من حكاية من حكايات اللاجئين هنا في ليسبوس تشبه في تفاصيلها الأخرى، ومع ذلك فأصحاب الحكايات يشتركون معا في حكاية واحدة.

***

شخص واحد قصدت بيته في ليسبوس ووقفت بالباب وكان الباب مقفلا ولم يكن الساكن هناك، لأنه غادر العالم.. أوديسيوس إيليتس.

***

في المسافة الفيروزية والزرقاء العميقة بين مكونيس وتينوس وليسبوس ومن ثم في الطريق إلى أثينا، وعلى مرأى من شغب الزبد أمام العين كتبت سطوراً كنت أحسبها بعضا من انطباعات وجذاذات يوميات. في لندن بعد أسابيع، اكتشفت أنها تتمة الكتاب في طبعته الثانية، إحدى عشرة قصيدة قصيرة. وهكذا أقفلت دائرة الكتاب.

قبل أن أدفع بالكتاب إلى الطبع، انتزعت منه قصيدة، واحتفظت

بها في أوراقي جريا على عادة اتبعتها كلما أقدمت على نشر كتاب جديد. سلوك لا أجد له تفسيرا محدداً لعلي أحتفظ بتلك القصيدة تميمة تحرس مخيلتي، أو بوصلة ترشدني إلى طريق أخرى في الشعر، عتبة أقفز منها إلى مغامرة أخرى.

القصيدة:

وشاح أُرجواني

بجيوبٍ مليئَةٍ بالحَصى
أَعودُ مِنْ هُناك
بالخُضْرَةِ التي وَشَّحتِ الحِجَارَةَ بالضَّوْءِ،
بالأَسَى،
بحُطامِ صَرَخاتٍ،
وبالصَّمْتِ بعد الأَنْفاسِ مبْهُورَةً وهارِبَةً،
بالزَّبَدِ وقد تَلاشى،
وبالخَدَرِ الذي طافَ على نُعاسِ الماءِ،
وبالغُروبِ
أَعودُ..
بحُزنِ العاصِفَةِ
وبالمَوْجَةِ التي أَجْهَشَتْ.
الصَّرَخاتُ التي أَرسَلَها الغَرْقى وصَلَتْ قبلَ مَلابِسِهِمْ.
لكنَّ المَراكِبَ لمْ تَصِلْ.
بمُخَيِّلَةٍ أدْماها حَجَرٌ قَدِيمٌ في قاسِيونَ
أَعودُ مِنْ تلك الجَزيرَةِ
وبقَلْبٍ حَطَّمَتْهُ مَرْساةٌ ثَقِيلَةٌ.
وبماذا تُريدين أَنْ أَعودَ إليكِ، يا صَغيرَتي
مِنْ هذه الجَزيرَةِ التَّائِهَةِ التي يُسَمُّونَها ليسبوس،
بحِلْيَةٍ مُزَيَّفَةٍ
أَمْ بوشاحٍ أَفْلَتَ مِنْ كَتِفِ فتاةٍ طَفَتْ على الماءِ؟
سأَتْرُكُ مَرْكَبيَ الجريحَ في عُهْدَةِ بَحَّارٍ مِنْ كُريتْ
وأَمْضي مَعَ الغُروبِ جِهَةَ الغَرْب.

(أثينا في 17آب/أغسطس 2016).

***

سألتني كاتبة تركية عن معنى "الصخرة الملساء" تحت قدم الشخص الذي وطئ الصخرة بعد أهوال البحر في مقطع من قصيدة:

«أمس وصلت،
قدمي التي وَطِئتْ الأرْضَ
تنَعَّمت
أخيراً،
بِصَخْرة ملسَاء».

تلك صورة في قصيدة " شخصٌ في غُرفَة"، وهذا الشخص هو الناجي الوحيد من مركب غالبته الأمواج، ولعله الشاعر الذي هبط الجزيرة أخيرا، باحثا عن نفسه التي نجت من عاصفة بحرية ابتلعت سواه من المبحرين من شواطئ تركيا إلى جزر اليونان في مراكب الأوديسة السورية. إنها إعادة تصوير للأمل، الذي ملأ أرواح من لم يغرقوا في بحر إيجه إلا لأن صدورهم كانت تضم قلوبا تخفق بفكرة الأمل. الصخرة الملساء هي لحظة ملامسة الحياة بعد تجربة الموت، والشعور بجمال الحياة مرة أخرى على إثر العودة من الموت.

***

وإذا كانت الحياة بعد الموت اكتشاف مذهل، فإن مثل هذا الاكتشاف يفتح مغامرة القصيدة "في قارب إلى ليسبوس" على تخوم تتكسر معها الحواجز بين الأزمنة والتواريخ والتجارب والهويات ولا يعود مستغربا أو غريبا أن تستدعي القصيدة لوقيانوس السميساطي، وسافو، وشمس، وجلال الدين في فضاء متصل.

وفي ذلك إشارات إلى المشترك الحضاري عبر العصور بين السوريين والأمم القاطنة في الجغرافيات المجاورة لاسيما في العصر الهيلينستي، ففي سميساط على الفرات الأعلى ولد أحد أكابر الكتاب السوريين الذين كتبوا وأبدعوا باللغة اليونانية هو لوقيانوس السميساطي، الأديب الساخر والفيلسوف الذي طبقت شهرته الآفاق وعمت في سائر أنحاء الجغرافيا الهيلينيستية، صاحب المحاورات الشهيرة المسماة "مسامرات الأموات"، وهو مقيم اليوم في محفل عباقرة العالم وأعماله في خزانة كنوز الإنسانية. وفي ليسبوس، حيث تقوم اليوم مخيمات السوريين الهاربين من الموت هناك ولدت الشاعرة العظيمة سافو التي، مثلها مثل السوريين، عرفت ألم المنفى. أما جلال الدين الرومي الراقد في قونية فهو ينتمي إلى الحضارة العربية - الإسلامية، ودمشق عاصمة أرواح جميع السوريين والقبلة الحضارية لأهل الشرق، لها في "مثنوي معنوي" وغيرها من أعمال الرومي حضور لا يضاهى. إنها بالنسبة إليه مدينة الأبدية. وعندما يتكلم هؤلاء الأيقونيون أو يحضرون في شعري إنما تحضر معهم تلك المعاني والأفكار والقيم والصور والخيالات التي ارتبطت بهم، وارتبطت بدمشق، وبالجغرافيا الحضارية لسوريا التي يحرقها الطغيان اليوم، ويدمّر ليس شعبها وحسب، وإنما جغرافيا مترامية نهض عليها بعض أعظم ما أنجزته الحضارة الإنسانية.

استدعيت لوقيانوس السميساطي ابن مدينة سميساط على الفرات الاعلى ليكون شفيعي لدى الإغريق، وأنا مبحر بين جزرهم، وتائه كما تاه أوديسيوس، وباحث عن الخلاص وقد تركت ورائي مدني السورية محترقة كما ترك إينياس وراءه طروادة المحترقة واتجه نحو الغرب. لوقيانوس هو بمثابة جد لجميع السوريين، وله قيمة كبيرة ومكانة رفيعة عند الإغريق بوصفه أحد كبار أدبائهم في التاريخ.

فهل تقبل لدى أغارقة اليوم شفاعة لقيانوس بالشبان والشابات الهاربين من طروادة العصر؟

القصيدة:

المُسَامَرَةُ الوَاحِدَةُ وَالأَرْبَعُون

أيْنَ أَنْتَ يَا لوقْيَانُوس السّميساطِي مِنْ سميساط
على الفراتِ الأَعْلى،
أيْنَ أنْت
هاتِ قُرْطَاسَكَ وَقَلَمَكَ،
وتعال
لِتَتَهَجَّى لِهَؤُلاءِ الهيلّينيّين المُوْلَعِينَ بك
اسمي السُّوري.
الشُّهُودُ لم يتعرّفُوا وجْهي
وقائدُ المِئة المَقْتُولِ في المِينَاء
تفحّص عَلَى مَلابِسي الأصداف والطَّحَالب وهشيم الأشنَات..
القَاضِي الذِي قلّب شَفَتَيه في الأَمْر
خرَجَ وتَرَكَني
في عُهْدة حُرَّاسٍ لَهُم عُيُونٌ من المَرْمَر.
لوقيانوسُ، أيُّها القانطُ الهازئُ، أَوَلَسْتَ المُواطِنَ الهيليني
ولكَ في أثينَا كلمةٌ لا تُرَدّ؟
تعالَ،
إذنْ
وتشفَّعْ لِي..
ولو لم يقبلْ هؤُلاء الأَغَارِقَةُ التيَّاهُون بالمُوَبَايلات
على المِينَاء
دَرَاخْمَاتِي القَدِيمة،
فلتُرسلْ مَعِي، إذنْ، إلى العَالمِ الآخرِ، دليلاً في زَوْرَق،
ولتَكْتُبْ لأجْلي هذه المُسَامَرة.

(ليسبوس في 3 آب/أغسطس 2016).

عقد كامل مر على مراكب التراجيديا الطرواديين الجدد في بحار العالم، ولا إجابة عن مستقبل سوريا يمكن أن يحملها اليوم أيّ سوري أيّا كان ملجأه اليوم تحت سماء عالم لم يشهد في عصوره الحديثة اضطرابا وضياعا وانهياراً للقيم كالذي يشهده اليوم، هناك الأمنيات والآمال وهي كبيرة، أما التوقّعات والتصورات الواقعية لما يمكن أن يحدث فهي تكاد تكون كلها مظلمة. ما من يقين أبداً يتعلق بالمستقبل السوري في ظل عالم صمت على نحو مرعب عن أكبر جرائم العصر ترويعاً: تمزيق أمة بأكملها هي الأمة السورية، بشراكة لئيمة بين دول وقوى وجماعات دولية وإقليمية وعربية وسورية وجدت حلا لتنافسها الأناني وخاضت الصراع الشائن في ما بينها، بطريقة وحشية، على جسد شعب كتب اسمه بجدارة في أكثر صفحات الحضارة تألقاً، وها هي تكتب فيه مجتمعة هذه الصفحة المظلمة من كتاب التاريخ.

إن نظرة الأمل التي يمكن أن يحملها هؤلاء الطرواديون الجدد أكانوا داخل سوريا أو خارجها نحو مستقبلهم الجماعي، على رغم المصاعب والعذابات والخسائر والتضحيات المهولة التي قدموها حتى الآن، هذه النظرة إنما تنبعث من عدالة قضيتهم، ومن توقهم إلى الحرية وإلى العودة للعب دورهم الحضاري بين الأمم الأخرى كأمة عريقة ومبدعة. وهم إذ يصرّون على الخلاص إنما يصرون أيضاً على وحدة بلادهم التي مزقتها أعمال الدكتاتورية والاحتلالات الأجنبية، وقوى الظلام، وهم يبرهنون مع شمس كل يوم على أنهم عازمون على طي تلك الصفحة القاتمة والكئيبة التي سيقوا إلى هاويتها مكرهين ■

نوري الجراح

1 أيار/ مايو 2021



نوال السّعداوي والنسويّة العموميّة

نادية هناوي

إن أهمية اتصاف النسوية بالعمومية يعني أن تكون تطلعاتها وبرامجها أوسع من التموضع في حركة أو تيار، وأعمق من أن تختص بالمساواة. وبهذا النظر الكلياني لا تتقوقع النسوية في نظرية أو موجة أو مرحلة أو محطة توصف بأنها أدبية أو سياسية أو ما بعدية كما لن تنحصر في الأيديولوجيا أو الجمال أو الأخلاق أو الفلسفة، وبهذا يكون مرأى النسوية عموميا ككيان ومكوّن وتكوين وكينونة موصوفة فيها جميعا بأنها نظام مؤنث وأنثوي

ومن دون العمومية تظل النسوية موسومة بالتخصصية نظريا وعمليا، منفصلة عن نسويات سبقتها، منتقدة ما قبلها أو متطلعة إلى أن تسود على غيرها، وهو مما يصب في صالح عمومية الذكورية.

وأهم ما في النسوية العمومية أنها تضامنية وليست تقاطعية أحادية، وهي ذات نماذج منفتحة ومتواصلة، وليست متعالية أو منعزلة. وهي عقلانية تختص بجسد مؤنث الهوية واللغة من جهة ومتجذر بالشمول ككيان عام يحوي كيانات خاصة من جهة أخرى.

إنها نسوية الكليّة الأنثويّة ونسويّة الواحدة المؤنثة، وما القول بالاجتماع والأحادية مجرد تهويم وفنطزة؛ بل فرضية منطقية بها تتعدى النسوية منطقة نقد الذات ورفض الآخر فلا تتقاطع كينونة امرأة مع مجموع نسوي يماثلها عبر استراتيجية تنظم عمل مكونات هذا المجموع بلا صهر لفردية المرأة فيه أو إذابة لواحديتها التي تظل مستقلة وإن مثلتها نسوية الكل.

وإذا أردنا أن نستشهد بواحد من نماذج النسوية العمومية فلن نجد مثل نوال السعداوي أنموذجا فريدا، التقت عنده النسوية العمومية كنظام مستقل وهوية فردية.

ونوال السعداوي بفكرها الذي عبرت عنه كتبها ومقالاتها وبمواقفها التي شهدتها ميادين التحدي ومواقع الكفاح صاحبة منهج نسوي داومت على السير فيه مدة طويلة من الزمن جاوزت السبعة عقود من عمرها الذي كرسته بالمجمل لقضيتها المركزية قضية تحرير المرأة العربية التي هي معركة حياتية وقضية مصيرية بالنسبة إلى كل امرأة عربية ترى في نفسها خصوصية أنثوية وترى في غيرها من النساء كلية عمومية تماثلها وتدافع عنها وتتشارك معها وتناضل من أجلها قولا وفعلا.

ولا يعني تمثلنا بنوال السعداوي أننا نقصر العمومية على النسوية العربية وحدها؛ لأن العمومية هي طبيعة، وليست تطبعاً تحدده مقتضيات الزمان ومهيئات المكان ومستلزمات التعبير والتوصيل.

ولأجل التعمق في دلائل نسوية السعداوي العمومية سنقف عند بعض الرؤى والتفسيرات التي حملتها كتبها، مؤشرين على مزاياها ، ومتأملين مواقفها الثقافية، وكالآتي:

العمومية الأخلاقية

لا فرق في الرؤية الشاملة للكيان الكلي للإنسان بين أن يكون رجلا أو يكون امرأة، فلقد أثبتت الدراسات العلمية أن الفروق بين الرجل والمرأة هي فروق مكتسبة بفعل المجتمع وهي التي تجعل أحدهما يختلف عن الآخر. ذلك أن الشخصية الإنسانية تظل واحدة لكنها تتأثر بأربع قدرات تجسدها وهي: 1) الإرادة 2) الاقتناع 3) الذهن الخلاق 4)جسم القدر أي البيئة الفيزياوية والعقلية (ينظر: قلعة إكسل، إدمون ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،



بيروت، ط 3، 1982، ص47 . بحسب نظرية الشاعر ييتس للشخصية الإنسانية). وهذا الإيمان بالكلية الإنسانية جعل لنوال السعداوي رؤى أخلاقية تعمم على المرأة والرجل، ومنها رؤيتها للحرية بوصفها حقا من حقوق الإنسان، وهي عامة وليست منحة يعطيها الرجل للمرأة. فالمرأة تكتسب حريتها بمثل ما يكتسب الرجل حريته، ومن حقها أن يكون لها دور في مجالات الحياة المختلفة العلمية منها والسياسة كما أن من حقها أن تكون قوانين العمل وقوانين الزواج والطلاق والنسب مناسبة لها. وما فقدان المرأة لحريتها إلا بسبب النظام الأبوي الذي يعزل النساء عن الحياة العامة مفرقا بين الرجل والمرأة في القوانين.

وبهذا يكون قهر النساء في العالم واحداً، وإن تعددت أشكاله أو تنوعت أسبابه التي لا تراها نوال السعداوي نابعة من الدين الإسلامي أو المسيحي أو غيرهما؛ بل هي نابعة من مجتمعات العبودية في الشرق والغرب على حد سواء (عن المرأة والدين والأخلاق، نوال السعداوي، ص 55). ولا تختلف مسيرة النساء العربيات نحو التحرر عن مسيرتها في بلاد أخرى خاضعة لنظام دولي يقوم على التفرقة الجنسية والعنصرية (المصدر السابق، ص80).

وبسبب هذه العمومية في النظر الأخلاقي للكلية الإنسانية أطلقت نوال السعداوي على جمعيتها التي أسستها في ثمانينات القرن الماضي اسم "تضامن المرأة".

وإذ لم تقصر السعداوي الحركة النسوية العربية على النساء وحدهن، فكانت نسبة الرجال المنتمين إلى جمعيتها 25 في المئة؛ فإنها في الوقت نفسه أخذت على الرجال بالعموم رغبتهم في أن يكونوا المتحدثين باسم المرأة، غير قابلين التنازل عن مكانتهم؛ بل إن تجاهل كتابات النساء التنويرية والتحررية هي ظاهرة مستمرة تفسرها نوال السعداوي. التي هي نفسها تجاهلت ما ألفته رائدات النهضة النسوية من كتب حول تحرر المرأة وحجابها وتعليمها وعملها . بأنها محاولة لوأد الكاتبة وهي على قيد الحياة، مؤكدة في هذا الصدد على مسألتين مهمتين:

الأولى: أن تحرير النساء لن يتحقق أساسا إلا بجهود النساء أنفسهن، وتساعدهن في ذلك الثورة التكنولوجية وشبكات الإنترنيت التي يسّرت التواصل بين الناس.

الثانية: أن مستقبل المرأة العربية في يد النساء العربيات وإن ساعدهن بعض الرجال فإن وجود النساء ضروري كقوى سياسية واجتماعية (المصدر السابق، ص ص 75 . 76).

وتظل النزعة في الهيمنة مع غياب الديمقراطية أو الحرية السياسية أهم عقبة أمام النسوية العربية. أما التمثيل النسوي النيابي في البرلمانات والمجالس النيابية فلا تعترف به نوال السعداوي لمحدودية فاعلية النساء فيه، ونضيف أيضا أن هذه المؤسسات في بعض البلدان العربية لا علاقة لها بقضية تحرير المرأة.

وإذ تحض نوال السعداوي النساء العربيات على أهمية أن تتجاوز قضية المرأة العربية حدود الأحوال الشخصية والشؤون الاجتماعية لتشمل شؤون السياسة والاقتصاد والقانون مع الإفادة من متاحات القرن الحادي والعشرين الرقمية التي تزيد من التواصل بين النسويات؛ فإن هذا التوجه يأتي متعارضا مع ما أخذته على النظام العالمي الجديد من مآخذ وأنه جعل في العولمة والاندماج مزيدا من الاستغلال والاستعباد، حتى أن" كلمات عولمة وكونية وإنسانية عالمية من الكلمات الغامضة الساحرة لكثير من المثقفين في الغرب والشرق على حد سواء إلا أن نتائجها على الفقراء والنساء من شعوب العالم ليست إلا مزيدا من الفقر والأزمات الاجتماعية والاقتصادية" (المصدر السابق، ص40).

ولا ينفي هذا التوجس من العولمة ما لنوال السعداوي من رؤية كلية للحركات النسوية العالمية، فلم تفصل بينها وبين الحركة النسوية العربية كونها جميعا تناضل كي تعيد نصف المجتمع من النساء إلى الحياة العامة السياسية والفكرية والدين والأخلاق. وهي في نضالها الفكري هذا كانت وما زالت تتلقى الضربات من الداخل والخارج من أجل إجهاضها بالرقابة على النشر وبتصاعد القوى الرأسمالية الدولية وموجات الردة في الفكر النسوي في الولايات المتحدة وأوروبا.

وتتجلى عمومية السعداوي أيضا في تأكيدها أهمية الاتحاد والتضامن كأساس يجعل الشعوب المقهورة. وبصرف النظر عن الحدود التي تضعها القلة الحاكمة في كل مكان. تكسر الحواجز المصنوعة بين البشر بسبب اللون والعرق والجنس والجنسية والعقيدة، مدركة أن هذه الفروق بين البشر مصيرها إلى الزوال وسوف تبقى القيم الإنسانية الكبيرة القائمة على العدالة والمساواة والحرية والوعي.

أما الحركة النسوية المعاصرة في بلادنا العربية فإنها بحسب السعداوي أكثر نضجا ووعيا وهي تتجمع وتتضامن في نضالها الشعبي الذي هو جزء لا يتجزأ من التضامن العالمي الشعبي (المصدر السابق، ص 67).

رندة حجازي

ومن إنجازات الحركة النسوية في العالم العربي ما رصدته السعداوي في هذا المجال من أمثلة فيها استطاعت المرأة في الكويت والجزائر والسودان والسعودية كسر بعض الحواجز، وما عرفته بعض البلدان من أشكال جديدة في الزواج وإقبال بعض النساء المستقلات اقتصاديا عليها، مع تزايد أعداد النساء أو الفتيات غير المتزوجات المستقلات ماليا في مصر ودول الخليج وما ينجم عن ذلك من تغيرات كبيرة على أساس "أن التغير الاجتماعي والاقتصادي يؤدي إلى التغير الأخلاقي" (المصدر السابق، ص 69)

وبالعمومية التي بها تميز فكر نوال السعداوي النسوي تمكنت أيضا من الوقوف على كثير من الظواهر السلبية في المجتمع المصري خاصة والعربي عامة وحذرت من خطرها. ومن تلك الظواهر "الازدواجية الأخلاقية" فماذا قصدت بها؟ الازدواجية الأخلاقية هي كل سلوك يتظاهر المرء فيه بالأخذ بكل ما هو صحيح ومنطقي قولا ولكن يعمل بضده فعليا، وبما يؤدي إلى تضاد المقاييس التي يفترض أنها واحدة تسري على جميع البشر دون تفرقة طبقية تكيل بمكالين وإلا انعدمت الأخلاق التي جوهرها عقل المرأة والرجل. ومن ثم يكون شيوع القيم الصالحة في سلوكهما دليلا على مسؤولية كل واحد عن سلوكه الخاص والعام دون تفرقة (المصدر السابق، ص 34).

ومما عرضته من أمثلة على الازدواج هو سفر المرأة بإذن زوجها وأباحت له ذلك على أساس سعيه للعمل والجهاد، متسائلة: ألم تحارب النساء مع الرجال ضد الكفار؟ ولماذا الفلاحة تعمل ولا يعتبر عملها سعيا للرزق؟ ولماذا لا تكون التقوى أساس التفضيل بين الرجال والنساء؟ (المصدر السابق، ص27).

ومما عرضته أيضا من ازدواج مسألة الفصل بين تحرير المرأة وتحرير الوطن، وكأنما النساء لسن نصف المجتمع، متسائلة "هل يمكن تحرير الأرض والاقتصاد والسياسة في بلادنا العربية دون تحرير النساء؟" (المصدر السابق، ص 45). وبالطبع لا يمكن ذلك لأن القضية النسوية ليست قضية خاصة بالنساء؛ بل هي قضية عامة باسم الوطن كله.

وبذلك الربط بين المرأة والوطن دللت نوال السعداوي بشكل غير مباشر على أهمية التضامن مع القضية النسوية، لا بوصف هذه القضية إنسانية أكثر منها وطنية؛ وإنما أيضا بوصفها قضية أخلاقية بها تنفي الذات ازدواجها وتؤكد صدقها مع الآخر.

وبإجمالي الأمثلة التي عرضتها السعداوي لهذه الازدواجية تكون المرأة هي الضحية دوما، وما رفض السعداوي اتخاذ شهرزاد مثلا أعلى لها في الحياة إلا بسبب هذه الرغبة في الصدق وعدم الازدواج، تقول ".. منذ طفولتي لم احترم وسائل المكر والحيلة"(المصدر السابق، ص24)، ولم تتخذ شهرزاد نموذجا للنسوية لأنها لم تغير شيئا من سلطة زوجها المطلقة في الدولة. ولهذا السبب عدها الشهرياريون نموذجا للمرأة الصالحة. وافترضت الباحثة أن لو خرجت شهرزاد من البيت وكان لها دور في الحياة الاجتماعية والسياسية العامة لما صارت في نظرهم صالحة، ولحكموا عليها بالمرض النفسي كما حكموا على مي زيادة لأنها لم تلعب الدور الأمومي نفسه.

وتستوقفنا هنا نظرة السعداوي إلى مي زيادة وما شابها من بعض التناقض؛ فهي تارة لا ترى في مي نموذجا نسويا لأنها "فتحت صالونها الأدبي لعدد من الرجال يزيد على العشرين ولا أدري لماذا تفتح مي زيادة صالونها للنساء أيضا؟ ألم يكن في عصرها نساء أديبات أو على الأقل هاويات للأدب" (المصدر السابق، ص 25). وتارة أخرى ترى في مي زيادة نموذجا نسويا تنويريا، لأنها تجاهلت الدور الشهرزادي، بل تفوقت على شهرزاد في الشجاعة والإقدام فرفضت العبودية للأنوثة والأمومة حتى تركت وراءها ثروة أدبية أكثر أهمية من أن تلد ثلاثة من الذكور (المصدر السابق، ص 26).

فلماذا عدت نوال السعداوي شهرزاد ومي زيادة ذكوريتين في هيمنتهما على شهريار واحد أو أكثر من شهريار؟ وأيهما أفضل أخلاقيا للمرأة أن تكون ضحية أم أن تكون جلادا؟ ثم أليس في هذا التناقض الذي وقعت فيه السعداوي بعض الازدواجية كونها ناصرت الهيمنة النسوية نظريا ولكنها أنكرتها عمليا؟

لا نريد أن نقول إن وراء ازدواجية السعداوي رغبة خفية في جعل نفسها النموذج النسوي المعادي للذكورية؛ لكننا نقول إن تركيزها على البعد النفسي هو السبب في هذه الازدواجية، لذا وجهت جل اهتمامها نحو تحليل أزمة مي زيادة تحليلا نفسيا، مبينة أن الوحدة جعلت مي زيادة في محنة حتى أنها . حين عادت إلى مصر واستعادت دورها الأدبي ولم تلتق بهؤلاء الذين تخلوا عنها وقت المحنة . لم تستطع تجاوز محنتها فماتت وحيدة.

وتجدر الإشارة إلى أن موقف نوال السعداوي من مي زيادة يشابهه موقفها من نبوية موسى التي تجاهلت دورها النسوي وهي التي كانت مديرة مدرستها الثانوية وذكرت في مذكراتها أن الطالبات كن يلقبن نبوية بعبع أفندي، وقالت "لم أعرف شيئا عن نبوية موسى واحدة من رائدات تعليم البنات أيّ ريادة وأيّ تعليم. لم تكن رائدتي ولا مثلي الأعلى في حياتي. عضلات وجهها دائما متقلصة في تكشيرة آشد كآبة من تكشيرة جدي. لم أرها مرة واحدة تبتسم، لم ،سمعها مرة واحدة تقول صباح الخير. تقلد الناظرات الإنجليزيات والناظرات الألمانيات في عصر هتلر" (أوراقي حياتي، نوال السعداوي، الجزء الأول، ص119).

وتتضح عمومية نوال السعداوي النسوية أكثر حين تتجاوز نطاق المجتمع والدراسة الاجتماعية وتدخل في مناطق أخرى محاذية ومنها منطقة السياسة والسياسة الدولية، فانتقدت التفرقة بين رئيس الدولة وعامة الشعب، وكشفت عن موقف الأمم المتحدة والفاتيكان حول إسقاط الاتحاد السوفييتي وتقارير الأمم المتحدة في رفض الإجهاض من جهة والموافقة على إزهاق أرواح نصف مليون رجل في حرب الخليج 1991 من جهة أخرى. وكتطبيق حقوق الإنسان التي لا تشمل حقوق النساء محليا أو حقوق الشعب الفلسطيني دوليا (المصدر السابق، ص 42). وكموقف التيارات الإسلامية الأصولية والمسيحية من المرأة وأنها كائن ناقص الأهلية أو غير قادر على اتخاذ القرار وكموقف الرئيس الأمريكي من الفقر والجوع في العالم وعدهما نتيجة خصوبة النساء أو الزيادة السكانية وليس نتيجة السياسة الرأسمالية الطبقية القائمة على الجشع والاستغلال (السابق، ص ص38 . 39).

ومما يصب في نسوية نوال السعداوي العمومية أيضا مقدرتها السردية التي مكنتها بحثيا من الدفاع عن المرأة العربية وكيف أن الازدواج في الأخلاق هو الذي سلبها حقوقها وجعلها ضحية. والذي يقرأ قصصها ورواياتها سيجد أن أغلب بطلاتها نساء محرومات ومغتصبات ومطرودات ونادمات ومقرعات وخائنات ومستكينات ففي قصة "ليس لها مكان في الجنة" صورت السعداوي بطلتها امرأة ميتة داخل قبر والسارد العليم يستبطن لنا دواخلها الحية "ببطن الكف تحسست الأرض من تحتها ولم تجد التراب، فارتفع الجفنان من فوق العنين الضيقتين ومدت عنقها نحو الضوء وظهر وجهها طويلا نحيلا اسمر البشرة إلى حد السواد" (أدب أم قلة أدب، مجموعة قصصية، نوال السعداوي، ص 53).

ويتبين في نهاية القصة وبمفارقة ساخرة أن هذه المرأة التي ذهبت إلى الجنة، قررت العودة إلى الأرض لأنها وجدت مع زوجها امرأة أخرى فعرفت أنها ذات بشرة سوداء. ويبدو أن الدافع وراء هذا التركيز على إسناد دور الضحية إلى المرأة هو إظهار قسوة المجتمع الذكوري. ولذلك لا تعتد نوال السعداوي بأيّ دفاع يأتي من جانب الرجل لنصرة قضية تحرير المرأة، لأنه يظل دفاعا ظاهريا، الرجل فيه هو الأقوى.

في دلائل نسوية السعداوي العمومية

العمومية العلمية

انطلقت نوال السعداوي في رؤيتها للنسوية من عمومية التداخل والاندماج بين مختلف فروع المعرفة التي فيها الإنسان وحدة واحدة فلا فاصل بين العقل والجسم أو العقل والنفس أو التفكير والشعور كما أن لا فروق موضوعية بين العلم والفن لأن كليهما يهدفان" إلى كشف الحقيقة وكلاهما يتطلب القدرة على الخلق" (الأنثى هي الأصل، ص 14).

وهذه الرؤية العمومية في الدمج بين الفروع المعرفية جعلت السعداوي باحثة نسوية تؤمن بضرورة ربط المقدس الديني بالمقدس السياسي غير عازلة النظام الطبقي عن الفلسفة القديمة التي أسست للعبودية، فنظرت إلى الإنسان عقلا وجسما وروحا وكيانا واحدا هو الرجل بينما رفضت أن تعطي المرأة مثله. وبهذا تشكلت القيم الدينية والأخلاقية المزدوجة التي نعيشها حتى اليوم (المصدر السابق، ص 21).

وكثيرا ما ربطت الباحثة التاريخ الأسطوري بتاريخ الحضارات والأديان التي "كانت ولا تزال جزءا من الصراع السياسي حول النفوذ والمال والتحكم في العقول وأجسام المحرومين من الفقراء والنساء" (المصدر السابق، ص49). لكنها اعتمدت بشكل أكثر على التاريخ الأسطوري في تلمس طبيعة الأدوار النسوية التي غيّبها التاريخ الرسمي أو حرّفها، مؤكدة أننا "ما زلنا نجهل الكثير عن نضال النساء في الحضارات القديمة وبداية الحضارات الحديثة وهناك جهود جديدة في هذا المجال لكشف التجاهل أو التزوير الذي حدث من قبل المؤرخين والملوك والحكام الأجانب والمحليين" (عن المرأة والدين والأخلاق، ص64).

ومن هنا جاءت دعوتها المهمة إلى إعادة قراءة التاريخ، متماشية بذلك مع التوجهات ما بعد الحداثية التي تسعى إلى دمج العلوم الطبيعية بالعلوم الإنسانية، وأيّ فصل بينهما هو عقبة بحثية بتعبير السعداوي التي رأت أن أهمية التاريخ



مقال

تتأتى من دوره المهم في إدراك الترابط بين الأمراض الجسدية والنفسية والأمراض الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وعلاقة ذلك كله بالموروث المقدس الذي يتغلغل إلى أعماق العقل والجسد والروح، فيمزق الإنسان ككيان واحد إلى ثلاثة أجزاء متنافرة متصارعة تحت اسم الجسد والعقل والروح. وهو ما يجعل أجسام الناس وعقولهم وأرواحهم عرضة للأمراض والمشاكل على اختلاف أنواعها. وعلى الرغم من أن الباحثة قصرت قراءاتها على التاريخ المصري القديم، فبينت كيف لعبت المرأة المصرية القديمة دورا في الثورات الشعبية والنسائية ضد بطش الفراعنة والسلطة المطلقة للحاكم في الدولة والعائلة (المصدر السابق، ص20)؛ فأنها بالتأكيد تركت الباب مشرعا للباحثات من بعدها لأن يقدمن قراءات أخرى لتواريخ بلدانهن، مشيدة بمحاولات مشابهة قامت بها بعض الباحثات الغربيات وهن يعدن قراءة الكتب السماوية وكتب التاريخ القديم لأجل الكشف عن الحركات النسوية التي تم فصلها بقوة السلاح أو بقوة القانون، ورجت أن لو كانت لدينا نزعات بحثية لمثل هكذا قراءات.

وكثيرا ما أكدت نوال السعداوي في كتبها على قناعتها بأن النسوية قاعدة تاريخية وأرضية منها انطلق التشييد الحضاري للوجود البشري مستندة في إثبات هذه الحقيقة إلى التاريخ الأسطوري الذي "وجدت فيه تفسيرا لكثير من الظواهر.. فالتاريخ يصل الماضي بالحاضر.. والحاضر سيشكل المستقبل" (الأنثى هي الأصل، ص 52)، مركزة في رصدها الميثولوجي هذا على الحضارة المصرية القديمة مع أن هناك حضارات أخرى ومنها حضارة وادي الرافدين، ففيها من الأساطير والملاحم ما يكشف بجلاء عن مكانة المرأة في تدشين الحضارة.

وإذا كانت الأساطير تمثل مرحلة شفاهية من تاريخ البشرية لم تدون تاريخيا أو دونت لكن مع تحريف بعض جوانبها الأسطورية؛ فإن الذاكرة الجمعية ظلت تحفظ جينالوجيا بعض هذه الأساطير في شكل حكايات تتناقلها الأجيال تحكي هذا التحول الكبير في النظام الإنساني من الأمومية إلى الأبوية التي معها تم الاستغناء عن دور المرأة في إنجاب الإلهة (عن المرأة والدين والأخلاق، ص 18) واستحكمت السيطرة الذكورية داخل العائلة والدولة، ونشب منذ ذلك الحين الصراع الطبقي، فسادت روح الاستحواذ وحب التملك.

وعمومية السعداوي في دمج التاريخ بالمجتمع والدين بالميثولوجيا جعلتها تنكر على من يدعي أن الحركات النسوية التحريرية عندنا ليس لها تاريخ أو أنها مستوردة من الغرب، مؤكدة أن النسوية ليست حركة غربية أو أوربية أو أميركية كما يتصورها بعضهم وهي لم تنشأ خلال القرن العشرين (المصدر السابق، ص46) بل الحقيقة أنها حركات تضرب بجذورها متصلة بالتاريخ، وهكذا راحت الباحثة تتبع هذا التاريخ منذ العصر القديم إلى العصر الحديث، مندهشة من أنواع العقاب والتعذيب الذي تعرضت له أذكى نساء تلك العصور(الأنثى هي الأصل، ص ص 20 . 44).

لكن الغريب حقا أنها حين أرادت أن تحدد تاريخ النهضة النسوية العربية، فإنها حددتها بسبعينات القرن العشرين غير معترفة ببواكير هذه النهضة في منتصف القرن التاسع والذي هو تاريخ قريب من تاريخ النهضة النسوية الحديثة في الغرب. ولعل عدم اعترافها عائد إلى ما اعتقدته من أن هذه البواكير ضُربت "بواسطة القوى السياسية المتصاعدة تحت اسم الدين أو الأخلاق أو احترام الأصوليات العرقية أو الاختلافات النوعية والجنسية " (عن المرأة والدين والأخلاق، ص 47) وقد يكون السبب أيضا شعورها بأن نسويات تلك النهضة لم يمثلن العموم النسوي وإنما كن يمثلن طبقاتهن البرجوازية، وبالطبع لا نؤيدها في رأيها هذا.

وعن تداخل الدراسة التاريخية بالدراسة النفسية، أظهرت نوال السعداوي براعة بحثية وهي تمارس التحليل النفسي بطرائق تدلل على عموميتها النسوية فكانت في كتابها (المرأة والصراع النفسي) باحثة نفسية فصّلت القول في صحة المرأة النفسية. هذه الصحة التي على أهميتها لا تفطن إليها الأغلبية الساحقة من الأسرة المصرية إلا في حالة واحدة وهي حالة جنون المرأة الواضح (المرأة والصراع النفسي، نوال السعداوي، ص 16).

وحللت سلوكيات المرأة من خلال معلومات جمعتها من فتيات ونساء قامت بفحص دواخلهن النفسية والاجتماعية، متتبعة تاريخ الطفولة والمراهقة والعمل والزواج.

ولن نستغرب بعد ذلك إن عرفنا أن أول كتاب بحثي لها كان "المرأة والجنس" الذي حللت فيه صوراً نفسية كثيرة لحال المرأة وأحاسيسها ورغباتها رابطة بين علم النفس وعلم الاجتماع مؤكدة أن "الطبيعة لم تفرق بين الرجل والمرأة، فلكل منهما جنسية وطاقة لا بد أن تصرف في اتجاه ما، ومن خصائص الطاقة أنها تولد ثم تصرف ثم تولد ثم تصرف وهكذا تستمر الطاقة أو

رندة حجازي

"القوة التي تحرك الإنسان طالما هو يعيش" (المرأة والجنس، د. نوال السعداوي، ص 56).

ووجدت أن من الخطأ الفصل بين الجنس والمجتمع، فالجنس ليس وظيفة لا إرادية مستقلة بذاتها عن البيئة من حولها، لذا رفضت بعض مفاهيم فرويد، آخذة عليه وعلى أتباعه خطأهم في فهم نفسية المرأة، فلم يستطيعوا إدراك القوى الاجتماعية والضغوط وأثرها في نفس المرأة ولأنهم أيضا كانوا رجالا ولم يكونوا نساء (المصدر السابق، ص 54).

وهذا الربط بين الجنس والمجتمع جعلها تقف بواقعية على ممارسات اجتماعية فيها المرأة ضحية هذا الفهم الخاطئ للجنس. ومن ذلك إقرار المجتمع بعدم حق المرأة الحامل في جنينها "الذي ينمو في أحشائها ويتغذى بدمها ولحمها وإنما هو من حق الرجل وحده يمنحه اسمه فيصبح طفلا شرعيا ويعترف به المجتمع أو لا يمنحه اسمه فيحكم عليه المجتمع بالإعدام وهو لا زال وليدا يرضع" (المرأة والجنس، ص ص 40 . 41).

ومن الموضوعات النفسية الأخرى التي وقفت عندها نوال السعداوي وعالجتها معالجة اجتماعية موضوعة الشذوذ الجنسي الذي هو كالضعف الجنسي ظاهرة من الظواهر التي تُوقف نمو الشخصية بسبب ضغوط المجتمع، واجدة أن من الأفضل للعلماء أن يبحثوا داخل المجتمع عن أسباب الشذوذ أكثر من بحثهم داخل خلايا الإنسان. وبينت بالاستناد إلى أبحاث الشذوذ الجنسي وتقارير أزوالد شوارز أن "حالات الشذوذ الجنسي بين الذكور غير موجودة تقريبا في المدارس المختلطة التي تجمع بين الجنسين كما اتضح أيضا زيادة حالات الشذوذ.. في الظروف التي يفصل فيها بين الرجال والنساء"(المصدر السابق، ص 68) وبهذا التنوع العلمي والمعرفي والتعدد في مناهج الدراسة البحثية تكون نوال السعداوي باحثة نسوية عمومية.

العمومية العقلية

كثيرا ما نُظر إلى المرأة بمنظار جزئي يرى ناحية واحدة ولا يرى النواحي الأخرى، والمحصلة عد المرأة كائنا ضعيفا هو أدنى وأصغر من الرجل، مع إن الطبيعة البشرية في الرجل هي نفسها في المرأة. وبالاستناد إلى هذه الطبيعة البشرية ناهضت نوال السعداوي فكرتين يراد بهما تحجيم الفعل النسوي، الفكرة الأولى التي ناهضتها أن الإنسان بطبيعته شرير، والفكرة الثانية أن عقل المرأة ناقص. ودللت على بطلانهما بما أدته النسويات من أدوار إبداعية على الصعيدين الفكري والفلسفي في كافة المجالات بما فيها المجال الديني، مؤكدة حاجة الناس نساء ورجالا إلى التفكير، متصورة أن "أغلب الناس في بلادنا تفكر بنصف عقل أو بعقل مزدوج لا يرى التناقض فيما يقولون.. أغلبهم رجال أعمتهم رغباتهم عن رؤية الحقيقة. إنهم يخافون على ضياع آخر القلاع في أملاكهم الخاصة وهو امتلاك الزوجة" (المصدر السابق، ص 32).

ودللت بعمومية فكرية على عدم نقاء النظرة الثقافية كتبعة من تبعات ما تصفه بالخطاب الثقافي الاستشراقي النسوي الجديد الذي هو صورة أصولية للوجه الآخر للفكر الليبرالي الرأسمالي الحديث وما بعد الحديث الذي تدعمه نظريات صدام الحضارات واقتصاديات السوق العالمية والنهب الاستعماري بأشكاله الجديدة، وكلها تريد "العودة بالمرأة العربية إلى الوراء تحت اسم احترام ثقافة الآخر" (عن المرأة والدين والأخلاق، ص 65). ولكن قبل هذا الخطاب هناك الخطاب الفلسفي المثالي الذي وضع العقل كأصل يناقض الجسد الذي هو فرع وصار الرجل هو العقل والمرأة هي الجسد.

ومن الصور التي مثلت بها نوال السعداوي على الخطاب الثقافي الاستشراقي النسوي الجديد ما يظهر من حركة واضحة نحو ترجمة كتب النساء الأميركيات عن المرأة والإسلام، ونضيف أيضا ما طرأ على المشهد النسوي من ظهور ما سمّي بالنسوية الإسلامية مع أن أغلب الممثلات لهذه النسوية يكتبن بليبرالية متحررة، وبعضهن معنّفات ومهجّرات وناقمات على أهلهن وأوطانهن.

ويعدّ الحجاب من الموضوعات ذات الصلة بالعقل، والتي أولتها الباحثة اهتماما كبيرا بسبب تماس هذه الموضوعة المباشر مع الواقع الحياتي للمرأة العربية، وبسببها نالت السعداوي كثيرا من المعاداة ففصلت من عملها وسجنت ثم اتهمت فصودرت حقوقها وحُلت جمعيتها وأُهدر دمها.

والحجاب الذي تعنيه السعداوي هو الحجاب الموضوع على العقول لأنه الأخطر، ولأنه يدمّر العقل ويؤدي بكثير من النساء إلى قبول الظلم، ويجعل المرأة تعمل ضد نفسها ومصلحتها. ورأت في هذا التدمير أحد الصعوبات التي تواجه الحركة النسوية التحريرية في العالم كله وفي بلادنا العربية خاصة بسبب وقوعها قرونا طويلة تحت سيطرة الاستعمار الخارجي والاستبداد الداخلي.

ورأت أنّ الحجاب أصبح يحجب النساء عن الحياة والسياسة والدين والأخلاق، وهو نوعان حجاب يخفي جسد المرأة وعقلها وروحها وشخصيتها، وحجاب لا تراه العين تفرضه التربية في البيوت والمدارس والأحزاب السياسية التي يسيطر عليها الذكور، وقلة من النساء قدرن أن يخترقن هذا الحجاب العقلي.

وأكدت السعداوي أن أهمية الإبداع السياسي والفكري في التخصصات والاتجاهات كافة إنما يأتي من رفع الحجاب عن عقول الرجال والنساء التي دمرها الفكر الطبقي الأبوي في مجال السياسة أو الاقتصاد أو الثقافة أو الدين أو غيرها. ومن شأن هذا الإبداع أن يحقق الانتماء للإنسانية وقيم الحرية والعدالة والحب والسلام ويجعل التضامن حقيقيا بين الشعوب نساء ورجالا وشبابا بصرف النظر عن اللون والجنس أو الدين أو الطبقة أو القومية أو الجنسية أو غيرها (المصدر السابق، ص ص 118 . 123).

ولا فائدة في العقل والإبداع إن لم يرافقهما الانفتاح الذي أرادته نوال السعداوي سلوكا به تتمكن الحركات النسوية من التفاعل مع الحركات الأخرى فتصبح التعددية هي الأساس.

وإذا كانت في التفكير العقلي متعة كبيرة تُكسب للإنسان ذاتا مفكرة ومبدعة؛ فإن العقل بحسب السعداوي ليس ذاتاً مفكرة منفصلة عن الجسد والأرض والتاريخ؛ بل هو متعلق بحقوق الإنسان وعلى رأسها حقوق النساء وحقوق العمال والفلاحين والفقراء وهم أغلب سكان العالم. وبالعقل تظهر أهمية إدانة التمييز الجنسي والعنصري والسياسي والعقائدي ومن خلاله تنكشف أشكال السيطرة الرأسمالية الجديدة.

ومن منطلق عمومية العقل رفضت نوال السعداوي شعار تمكين المرأة الذي هو ليس بديلا عن تحريرها، لأنه يفصل بين التمرد السياسي والشخصي ولأن "الهيصة لتمكين المرأة لم تتمكن من ترجيح شخصية جديرة بثقة الشعب" (المصدر السابق، ص 168).

أما التفكير في فلسفة العولمة وحوار الحضارات والثقافات فتجد فيه نوال السعداوي مجادلات عقيمة تذهب بالأصالة والخصوصية الثقافية، مؤكدة ضرورة تكريس المعرفة بصورة غير مجزأة ولا منفصلة عن الواقع، ولهذا عدت فلسفة دريدا نتاجا من نتاجات الفكر الرأسمالي الطبقي الأبوي الحديث لما فيها من دعوة إلى التخلي عن الهوية والقومية من أجل الإنسانية التي قد يمارس تحت اسمها أقصى أنواع القهر بحق الإنسان، فـ"مقتل جندي أميركي واحد أو جندي إسرائيلي قد يقيم الدنيا ولا يقعدها أما مقتل آلاف الفلسطينيين أو اللبنانيين أو العراقيين أو غيرهم فإنه يمر دون شيء يذكر" (المصدر السابق، ص 42).

والسعداوي دائمة التشجيع للمرأة على استعمال عقلها وأن تكون أكثر وعيا وقدرة على الدفاع عن حقها. ومن أجل ذلك أنشأت جمعيتها (جمعية تضامن المرأة) وجعلت شعارها رفع الحجاب عن العقل وتجميع النساء العربيات وتعميق الوعي النسوي عند المرأة المصرية والعربية، وهدفها "أن أنفي الجنس.. وأن أرفع شأن المرأة لتكون إنسانة لها عقل وليست مجرد جسد يعرى لترويج السلع في الإعلانات والفنون الرخيصة أو يغطى تحت النقاب إلا عين أو نصف عين لترويج شعارات سياسية أو دينية معينة" (معركة جديدة في قضية المرأة، د. نوال السعداوي، ص 22).

والرؤية العمومية جعلت السعداوي تتناول تفاصيل الحياة النسوية في بعض البلدان العربية، فوقفت عند المرأة العراقية ووجدت أنها بالرغم مما بلغته من "درجة كبيرة نسبيا في التعليم والعمل بأجر لكنها ظلت هامشية فيما يخص القضايا السياسية الكبرى ومنها الحرب وقد عانت نساء العراق من حرب دامت ثماني سنوات ضد إيران فقدت فيها الآلاف من الأبناء والأزواج والآباء والأخوة أصبح عدد النساء في العراق أكثر من عدد الرجال وحدثت انتكاسة في قانون الأسرة العراقي الذي كان يمنع تعدد الزوجات فإذا بقانون جديد يبيح تعدد الزوجات بعد الحرب ضد إيران. أما نتائج حرب الخليج على نساء العراق وأطفالهن فأمر لا يمكن وصفه بكلمات فوق الورق ولسوف يكشف التاريخ حتما عن تلك القوى اللاإنسانية التي تحاصر شعب العراق تحت اسم الشرعية الدولية والأمم المتحدة" (المصدر السابق، ص 75).

وينطلق نضالها ضد تحجيم العقل وسجنه في منطقة التقليد والاتباع، من شعورها "أن وضع المرأة الأدنى ليس قانونا طبيعيا وليس من صنع الله وإنما هو قانون اجتماعي صنعه البشر" (المصدر السابق، ص 87).

ولا مناص من القول إن بعض أفكارها الليبرالية المتطرفة جعلتها تتصادم مع العقلية المتزمتة وأفكارها المحافظة التي لا تقبل بنقدها أو انتقادها، متسائلة "هل أصبح بعض المشايخ.. شخصيات مقدسة.. وغير قابلة للنقد؟ مبينة أن الرسول (ص) نفسه كان يشجع المسلمين على نقده وعمر بن الخطاب أعجب إعجابا شديدا بامرأة نقدته فقال قولته: أخطأ عمر وأصابت امرأة" (المصدر السابق، ص 78).

وما يجري من حركة نسوية في مجتمعنا العربي لم يكن ليرضي تطلعات نوال السعداوي:

أولا- لأنه ما زال يركز الاهتمام على تغيير القوانين التي تنظم العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة أو ما يسمى بقوانين الأحوال الشخصية.

ثانيا- أن التغيير المنشود يتطلب أن تتحول القوانين المجحفة إلى مفاهيم جديدة تشكل نسيج المجتمع.

ثالثا- أن عدم إيلاء الفكر اهتماماً هو السبب في جعل الحركات النسوية في الأعم الأغلب متلكئة، إن لم نقل فاشلة في فهم مكاسبها.

ولا شك أن ظهور التشدد الإيديولوجي بين بعض فصائل النسوية يجعل النسوية مثقلة أكثر بالدلالات الأيديولوجية" (النسوية وما بعد النسوية، ص 84). ومن ثم يكون من الضروري أن تتولى النسوية العربية النهوض بفكرها، مؤسسة فلسفة خاصة بها. وهو ما حاولته نوال السعداوي في ما كتبته من مقالات وما مارسته من أنشطة، بيد أن ضعف المعاضدة النسوية عربيا وعالميا جعل جهودها موضع تضاد واختلاف شدا وجذبا واتهاما وتبجيلا. والنتيجة أن تطلعاتها تظل في أكثرها بعيدة عن التطبيق ما لم يكن هناك تكاتف نسوي حقيقي وأصيل.

ولو عدنا إلى ما كُتب عنها لوجدنا انقساماً بحثياً واضحاً حول آرائها ومدى صدقها في تبني القضية النسوية، فالباحثة آمال عميرة ذهبت إلى أن الاستقبال الذي حظيت به السعداوي في الغرب كان استقبالا سياسيا كناشطة نسوية عربية، مشككة .أعني الباحثة. بحركية السعداوي العابرة للحدود والطريقة التي بها صار لها وجود عالمي خارج العالم العربي، وختمت الباحثة تشكيكها بالسؤال الكولونيالي: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ (تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس، تحرير ليزا سهير مجج وبولا سندرمان ويرتزا صليبا، ترجمة فيصل بن خضراء، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص ص 79 . 83).

بيد أنّ هناك من يذهب إلى الضد من هذا التصور فيجد أن ما حملته كتبها من أفكار تحررية وما مرت به من تجارب وما عُرفت به من مواقف أدى إلى زيادة التأييد العام لها، وهو ما خدم قضيتها المركزية بينما يرى آخرون أن أفكارها المتطرفة ومواقفها السياسية زادت الاتهام لها بالعمالة والتخريب لاسيما حين ألفت كتابها "الوجه العاري للمرأة العربية" الذي أثار كثيراً من الجدل لأنها عند تأليفه كانت من المرحبين بالثورة الإيرانية وقبلها كانت معروفة بموقفها المعادي للإمبريالية والذي توضح أكثر في رفضها لاتفاقية كامب ديفيد 1981 ثم معارضتها لحرب الخليج 1991 فضلا عن موقف نوال السعداوي من برنامج جيهان السادات حول حقوق النساء وتحسين أوضاعهن، مقتنعة أن الإصلاح لن ينفع وإنما المطلوب هو التغيير الشامل. وما دام كثير من أفكار نوال السعداوي غير مدروسة ولا موضوعة في إطار نسوي، فإن الاختلاف يظل قائماً حول شخصيتها وكتبها وآرائها وغاياتها، وهو ما يؤكد نسويتها العمومية التي هي محصلة وعيها وإخلاصها في تجسيد هذا الوعي.

ناقدة من العراق

رندة حجازي



الذات والحقيقة التواصلية

أحمد برقاوي

إن أسوأ الحوارات والنقاشات والاختلافات تلك المتعلقة بالحقيقة وتعريفها، والأسوأ من هذا انشغال بعض الفلاسفة أو العلماء - الذين اقتحموا حقل الفلسفة وظلوا علماء - بالحقيقة العلمية. وسأبدأ بالأسوأ من هذا الانشغال لأبرز سوءه لا للدخول في نقاش حول الحقيقة العلمية. وعندي إنه من العبث الذي لا معنى له السؤال فيما إذا كانت هناك حقيقة علمية أو لا، فحقائق العلوم الطبيعة قابلة للشك لأنها حقائق. فلولا التصديق بالحقيقة العلمية بأنها حقيقة الموضوع لما كان هناك تقنية قادت الإنسان للوصول إلى القمر. إن صناعة سفينة فضاء ومعرفة الفضاء والإقرار بالحقائق المحيطة بالأرض والقمر هو الذي أدى إلى الاحتفال وإلى أن ارمسترونغ على ظهر القمر .

الحقيقة العلمية اكتشاف، والاكتشاف إمّا أن يكون اكتشافاً صحيحاً أو خاطئاً، والواقع العملي هو الذي يؤكد الصحة أو الخطأ. واحتفال بعض الفلاسفة أو أساتذة الفلسفة بقول كارل بوبر بأن تاريخ العلم تاريخ من الأخطاء احتفال لا مبرر له. لأن من يعرف الأخطاء أو يتعرف على الأخطاء قد تعرف على النقيض أو الصح وإلا لما عرف الخطأ.

الذات - العالم الطبيعي تكشف والمخترع - العالم يستخدم الاكتشاف لاختراع ما ليس طبيعياً، الطبيعة تزود الذات بحقائقها، الذات التي امتهنت استقبال الحقائق من الطبيعة، والذات بهذا المعنى علمت ونظمت وأعطيت الأدوات ومنحت المال والمؤسسة كي تقوم باكتشاف الطبيعة. بهذا المعنى الحقيقة العلمية - الفيزيائية الكيمائية موضوعية بامتياز، صحيح أنها غير ممكنة بلا الذات لكنها ليست ذاتية. عند هذا الحد يجب أن نقف، عند هذا الحد من القول الفصل في الحقيقة العلمية الموضوعية.

ما علاقة الذات بهذه الحقيقة، أقصد الذات التي لم تشترك باكتشافها، إن هذا السؤال أهم بكثير من السؤال ما إذا كانت هناك حقيقة علمية أو لا، فالسؤال الأخير هذا إنما هو مظهر من مظاهر التسلية الفلسفية ليس إلا، فصعودي إلى الطائرة مسافراً مسافاتٍ طويلة إنما هو ثمرة جملة من الحقائق المكتشفة والاختراع الناتج عن هذه الحقائق ولست أحتاج إلى دليل يؤكد وجود الطائرة بكل حقائقها.

الذات - كل ذات - تبني علاقة مع الحقائق العلمية بوصفها حقائق تعلمتها، "لا أتحدث هنا عن الذات التي اكتشفت الحقيقة" - لقد جاءتني هذه الحقائق من الخارج وفي ضوء الحقائق العلمية إذا كنت معتقدا بصحة العلم - المتعلقة بوجودي - أسلك أو إني أفضل أن لا أسلك رغبة في متعة تقول الحقيقة أن تلبيتها قد يؤدي إلى المرض، هذا النمط من الحقائق العلمية التي تشكل رؤياي أو تحدد سلوكي، وقد صارت في حقل وعيي بالعالم - صارت في الوقت نفسه جزءًا من ذاتي حتى ولو أنها جاءتني من الخارج. وفي الوقت نفسه فإن كثيراً من حقائقه الفيزيائية والفلكية لا أعرفها من جهة وإن كنت أعرفها فلا علاقة لها برؤيتي وسلوكي.

فإذا كان النور ذا طبيعة موجية أو طبيعية جيبية أو ذا طبيعتين معاً، فهذه الحقيقة من قبيل الحقائق غير المرتبطة بي شخصياً. فأنا أضيء الغرفة بالضغط على زر الكهرباء دون أن تكون هناك ضرورة في معرفة طبيعة النور بالنسبة إليّ. لكني إذا كنت فيلسوفاً أدرس مسألة الحتمية فعليّ أن أعرف طبيعة النور وحركته وسرعته.

وبالمقابل: إذا أكد لي العلم أن مياه هذا النهر ملوثة إلى الحد الذي قد أصاب بالبلهارسيا إذا ما شربت منه أو سبحت فيه، فإني لن أشرب من النهر ولن أسبح، ذلك أن هذه الحقيقة مرتبطة بذاتي ومصيرها، بصحتي الحريص عليها.

إذاً لكي تصبح الحقائق العلمية معيشة يجب أن تتحول إلى حقائق ذاتية. والتي قد يؤدي الجهل ببعضها إلى كارثة ذاتية.

والذات قد تكون معتقدة بحقيقة ولا تنكرها لكنها حقيقة تناقض متعتها، هنا نحصل في الذات على صراع داخلي بين الحقيقة والمتعة. فجميع المدخنين يعترفون بحقيقة مضار النيكوتين والقطران الموجود في التبغ والورق، وأن التدخين سبب من جهة أسباب مسؤولة عن أمراض الرئة والقلب والشرايين، ومع ذلك فإن متعة التدخين تجعلني أتصرف بشكل أجانب فيها الحقيقة، أو أن المتعة والرغبة في إشباعها تدعوني للتقليل من شأن آثار حقيقة التدخين على الجسد أو الشك في نتائج الأبحاث المتعلقة مضار التدخين .

وأمر هذا الشك أو هذا النمط من الإنكار المتعلق باستمرار سلوكي إشباعاً للمتعة لا يختلف كثيراً عن إنكار الحقائق العلمية بدافع أيديولوجي - ديني، فالذات المؤمنة ببعض الحقائق الدينية تنكر حقائق علمية تناقض إيمانها، لأنها إذ لم تنكر قضت على

علا الأيوبي

إيمانها وهذا من شأنه أن يغير من الذات ومن موقفها من العالم.

هذه التجربة – بدورها – هي شكل من أشكال الصراع الداخلي الذي يقوم داخل الذات بين حقيقة إيمانية وحقيقة علمية، ذلك أن الذات المؤمنة دينياً مؤمنة بحقيقة، فحقيقة الإله عند المؤمن تساوي حقيقة وجود جاذبية أرضية أو أكثر حقيقة منها. وإن تناول الحقيقة على هذا النحو هو نقل الحقيقة من حقلها المعرفي إلى حقلٍ أنطولوجي، وآية ذلك أن الحقيقة ليست مجرد اعتقاد أو تعيين فحسب وإنما حالة وجود للذات، وصلة تواصل بين الذوات. فإذا كانت الذوات تتواصل بشكل رئيس عبر اللغة، فإن اللغة – لغة الخطاب المتبادلة بين الذوات يجب أن تنطوي على حقيقة ما، سواء أكانت هذه الحقيقة معترف بها من قبل القاتل أم لا أو من قبل المتلقي أم لا. فالصدق هنا لا قيمة معرفية له فقط بل قيمة وجودية. فها هو يتصل بك مهنئاً بنيلك الجائزة، إنه عملياً- ينقل لك حقيقة سعادته بنيلك الجائزة، إنك لا تدري ما إذا كان سعيداً بحق أم أنه نوع من المجاملة، وبالمقابل فإن المهنئ قد يكون حاسداً ومهنئاً معاً. لكن اللغة لا تصبح أداة تواصل إذا لم تنطو على نوع ما من أنواع الحقائق التي تقيم جسر التفاهم بين الناس. فكل جملة إخبار أو كما يقال في العربية جملة خبرية تعني أنها تخبر عن شيء أو أمر أو واقعة فهي واقعة إذاً تخبر عن واقعة بمعزل عن درجة التصديق بها. فالخبر يمكن أن يكون صادقاً ويمكن أن يكون كاذباً وقد تنقله الذات إلى لآخر على أنه صادق أو تنقله وتعرف أنه كاذب وتطلب من ذات أخرى تصديقه لغاية ما. لو حللت الوشاية وهي حالة من علاقات التواصل بين الناس، الوشاية ليست مجرد معرفة أو حقيقة مجردة كأن تقول حجر الصوان صلب، إنها طريقة في الوجود. فالوشاية تحمل خبراً ما من ذات إلى أخرى. ودوافع الوشاية متعددة: الإيذاء، إنجاب الحذر، المصلحة، عادة، حسد.. الخ.

المتلقي يريد أن يتأكد من حقيقة الوشاية إذا لم يصدقها أو يصدقها دون أن يبذل جهداً للتأكد، أو يكذبها ويعتبر الصادر عنه كاذبا، الوشاية ليست حقيقة علمية صادرة عن ذات قامت بالبحث والتجريب حباً أو شهوة حضور أو وظيفة.. الخ، بل هي حقيقة بين قوسين وسبل التأكد من صحتها صعبة جداً، فماذا تفعل إذا أنكر الواشي أنه الفاعل؟ إن الحالة الوحيدة التي أتيقن فيها من حقيقة الوشاية إذ كنت قد أسررت لشخص واحد وحيد أمراً عن شخص ونقله إليه. فيما عدا ذلك تظل حقيقة الوشاية خارج اليقين.

الشخص الذي ينقل لك جزءًا من سيرته في بلاد الغربة ينقل لك حقائق واقعية عن سيرته – هكذا يقصد، أما أمر التصديق فهذا ليعود للثقة والمعرفة المسبقة بالشخص وإلى المعقولية ..الخ. دعوني أطلق على هذا النمط من الحقيقة المنتمية إلى الحقل الأنطولوجي "الحقيقة التواصلية".

الحقيقة التواصلية لا علاقة لها بالحقيقة العلمية الطبيعية أو الإنسانية إنها الذات حين تتواصل مع ذوات أخرى، أو قل إنها أداة التواصل بين الذوات. إذ تقوم علاقات تواصل بين الناس على أساس تبادل المشاعر: حب، كره، استحسان، غضب، زعل، صداقة، زمالة.. الخ.

هذا التواصل المشاعري مستحيل دون الحقيقة التواصلية التي تعبر الذات عنها بواسطة اللغة – الكلام أو بواسطة الإشارات. إن أحداً لا يستطيع أن يتأكد من حقيقة المشاعر إلا الذات التي تشعر أما الأخرى التي تُبلغ الحقيقة فأمامها احتمالات كثيرة. وبالتالي إن الحقيقة التواصلية حقيقة بالنسبة إلى صاحبها ولا يرقى إليها الشك فيما هي عرضة للتكذيب والتصديق والشك والإهمال من قبل الآخر. فلما كانت المشاعر تجاه الآخر تواصلاً مع الآخر فإن المشاعر هذه تطرح سؤال الحقيقة التواصلية، أن الجملة التي أصبحت مألوفة "أريد أن أتأكد من مشاعره أو من مشاعرها تجاهي "لا تعني سوى أريد أن أتأكد من حقيقة التواصل معي. ولهذا تعوّل الذوات على الخبرة لامتحان الحقيقة التواصلية، كما أنها تبذل جهوداً دائمة لإخفاء الحقيقة التواصلية بدواعي الخوف أو اللياقة.

والتفاهم بين البشر يتم عن طريق تبادل الحقائق التواصلية التي لا بد من وجود حظ لا بأس به من الثقة بصاحبها كي يستمر التواصل وتستمر الحياة، هب أنك فاقد الثقة بكل ما يصدر عن الذوات فإنك لن تعيش أبداً، ومع أن عدم الثقة هو موقف من الحقيقة التواصلية.

ولو دققنا في العلاقة التي تقوم بين الذوات مهما كانت ذات مركز، ذات مركز – سلطة، ذات مركز – سلطة حاكمة سلطة أو إمبراطورية، أو سلطة رمزية، ذوات عادية وأساس السلوك كلها التي تقوم على شهوة الحضور، أقول لو دققنا بالعلاقة بين كل هذه الأنماط من الذوات في الماضي والحاضر فلن يخالجنا الشك أن التوافق والاختلاف والصراع والتناقض مؤسس على الحقيقة التواصلية.

فالطاغية المستبد لا يمارس استبداده إلا تأسيساً على حقيقة ما هدفها إقناع الآخرين بشرعية استبداده ومبرّره، وبالمقابل فإن النقيض للمستبد يقدم حقيقته، كلا الحقيقتين تهدفان إلى التواصل، أو قل هما ثمرة التواصل فلا يقوم تواصل كما قلنا إلا عبر الحقيقة التواصلية.

من ذا الذي يستطيع أن يتصور الحوار دون الحقيقة التواصلية، سواء كان حواراً سياسياً أم أيديولوجياً أم دينياً أو فلسفياً أم عادياً حول قضايا يومية . فالحوار تعريفاً هو حقائق تواصلية تتبادل ادوار إنجاب القناعة، اليقين، التصديق . هل هناك حوار دون تقديم الحجة واستخدام المنطق استخداماً صحيحاً أو خاطئاً، إن الحجة أو الإثبات أو الدليل أو البرهان أو الإسناد دلالات على أن الحوار يجري في حقل الحقيقة، كل نقاش حول مشكلة لا يتم إلا في تبادل الحقائق التواصلية.

فضلاً عن ذلك فإن التعبير عن اختلاف المصالح يلبس دائماً إهاب الحقيقة والدفاع عن الحقيقة، ولست أجد تعريفاً أدق للأيديولوجيات من تعريفي لها أنها المصالح وقد تعينت في خطاب حول الحقيقة، ولكي نفهم تعريفاً كهذا يجب أن نخرج فكرة المصلحة من حقل المعنى المؤول، فالمصلحة ذات لسان ينطق بالأهداف بوصفها حقائق، فإما أن يكون هناك تطابق بين المصلحة وخطاب الحقيقة المعبّر عنها، أو لا، فخطاب الحقيقة الذي يتضمن الحقيقة التواصلية التي من شأنها أن تتحول إلى حقيقة لدى الآخر أو تخف لأن تصير، ينطوي على أهم عنصر من عناصر خطاب الحقيقة البرهان، الحجة المنطقية الصورية بمعزل عن صحة المقدمات. وذلك من أجل أن تحول الحقيقة التواصلية هذه إلى ملاط يجمع الأفراد إلى عصبية، فتتحول عصبية المصلحة إلى عصبية الحقيقة، وهذا هو الفرق – وهو فرق كبير – بين حقيقة خدّام الحقيقة من العلماء والفلاسفة، وحقيقة خدّام المصلحة من الأيديولوجيين والسياسيين والعامة وخدّام المصلحة قد يستعيرون من خدام الحقيقة حقائقهم ليدرجوها في خطاب المصلحة لزيادة تأثير حقيقتهم التواصلية.

والحق أن دور الحقيقة التواصلية في الحياة خطير إلى أبعد الحدود، ذلك أن الحياة المعيشة تدور في حقل الحقائق التواصلية تأمل العلاقة بين الذوات تأسيساً على الحقائق التواصلية، وحسب القارئ أن يرصد الخطاب المختصر للمصلحة المتوارية خلف الحقيقة التواصلية.

تقرأ على اللوحة الدكتور" س" اختصاصي في أمراض.. خريج جامعات بريطانيا حاصل على شهادة البورد، عضو الجمعية الملكية لأمراض (..) في لندن، جهاز للكشف المبكر، أستاذ في كلية الطب.. إن هذه اللوحة مجموعة من الحقائق التي قد تكون صادقة أو قد لا تكون، لكنها جمل خبرية تخبر المرضى بحقائق تواصلية هدفها: أيها المرضى تعالوا إلى عيادتي كي أعالجكم وآخذ منكم مبلغاً من المال لقاء ذلك.

وكل خطابات الإعلان التي تفعل فعلها الآن في أذواق البشر هي جملة من الحقائق التواصلية، هدفها جمع الثروة، الخطاب السياسي للموالاة والخطاب السياسي للمعارضة هدفه تمكين عصبية، توسيعها، إفحام الخصوم، كل ذلك عبر حقائق تواصلية هدفها إنجاب التصديق بالموقف. خطاب المديح، خطاب الذم، حقائق تواصلية حول الممدوح والمذموم.

في حقل الحقائق التواصلية ليس بالضرورة أن تكون الغلبة لمن يقدم حقائق صحيحة وصادقة على من يقدم حقائق زائفة وكاذبة. ذلك أن الأمر في النهاية يعود إلى منطق القوة وليس إلى منطق الحقيقة. إن طفلاً فلسطينياً في المرحلة الابتدائية يمتلك من الحقائق وقوة المنطق أضعاف مضاعفة مما يمتلكه أي سياسي عنصري صهيوني لكن الغلبة للقوة وليس للحقيقة.

دعوني الآن أتوقف عند ما أراه شكلياً – تناقض في المصطلح: الحقيقة الزائفة. فكيف تكون الحقيقة زائفة؟ لقد شاع أن الحقيقة مفهوم يشير إلى ما هو صحيح من حيث تطابق ما في الأذهان مع ما في الأعيان. لكن الحقيقة هي جملة خبرية ليس إلا تنطق بها ذات ما إذا سألت صديقي: هل أنت حزين؟ إنما أقصد أن أعرف حقيقة شعوره الآن الذي اعتقدت أنه يظهر على ملامح وجهه، وأنا أظن أنه حزين؟ أريد في النهاية معرفة حقيقة ما كي أحدد تواصلي معه في هذه اللحظة انطلاقاً من الحقيقة التي سيخبرني بها.

هب أنه أجاب "لا أنا لست حزيناً" ها هو قدم لي جملة خبرية، لقد أخبرني أنه ليس حزيناً، قد يكون حزيناً فعلاً ولكنه لم يشأ أن يخبرني كي لا يزعجني، أو أنه ليس حزيناً فعلاً، أنا لا أعرف لكني سأتواصل معه وفق الجملة الخبرية التي تضمنت حقيقة شعوره إذا قال بجملة خبرية أخرى "إنه حزين" فقد أخبرني بحقيقة كانت ظناً وعندها سيكون تواصلي معه وفق تصديقي لهذه الجملة الخبرية – الحقيقة. وقد أستزيد معرفة بسؤال آخر: لماذا أنت حزين.. وهكذا، ولأن كل الحقائق التواصلية وغير التواصلية هي جمل خبرية فقد تكون معبّرة عن الصدق والكذب، ولهذا فالحقيقة مفهوم متعلق بالتعبير عن الواقع وليس متعلقاً بالواقع كما هو. فالحزن الذي سألت صديقي عنه واقعة من

وقائع الذات ناتج عن فقد ما، عن مشهد ما، عن فشل ما.. الخ، فأنا لا أسأل عن الحزن إن كان موجوداً أو لا لأنه موجود بل عن شعور صديقي به والذي أخبرني عن شعوره بجملة خبرية، بهذه الجملة هي المتعلقة بالحقيقة ولهذا إما أن تكون صادقة أو كاذبة. ولأن الذات هي مصدر الجملة الخبرية - الحقيقة - فهي التي تحدد التواصل فإذا كان من مصلحتي أن أقدم حقيقة كاذبة فإني أقدم جملة خبرية كاذبة عن الواقع، أو العكس. إن الجملة الخبرية بوصفها هي الحقيقة بأنها تصدق أيضاً بالحقائق العلمية لكن الفرق أن لا مصلحة للعالم أن يكذب، أي أن يقدم حقائق زائفة وهو يعرف أنها زائفة عن الوقائع، إنه قد يخطئ، فيما الكاذب لم يقدم حكماً كاذباً لأنه أخطأ بل لأنه يريد أن يكذب فهو واع لكذبه. أما إذا تحدث العالم عن نفسه فقد يكذب وقد يصدق، ولهذا يجب أن نميز في خطاب الذات بين الخطأ والكذب في الحقيقة العلمية الجملة خاطئة أو صحيحة أما في الحقيقة التواصلية فهي صادقة أو كاذبة أو خاطئة أو صحيحة أو تواصلية ذات وظيفة.

وحين تصدر عن الذات الحقيقة التواصلية فإنها الحقيقة التواصلية منطوية على كل الاحتمالات الأربعة. ولقد احتوت اللغة على كثير من الكلمات والأدوات الدالة على هذه الاحتمالات، ربما، لعل، قد، لقد، فعلاً، وإن كل ما سبق وعرضنا لا يرتبط بمبحث المعرفة بل بمبحث الوجود الإنساني وكيف يتعرف في الحياة ويتبادل الجمل الخبرية على أنها حقائق تواصلية.

والوضعية المنطقية المعبرة عن انحطاط الفلسفة في لحظة من تاريخها والتي انشغلت ببنية الجملة والتحقق والمعنى ولا المعنى لم تنظر إلى الطبيعة الأنطولوجية للجملة الخبرية بوصفها حضوراً للذات وطريقة في التعبير عن الذات ووسيلة للتواصل بين الذوات.

من هو الكائن البشري العادي الذي يقول إن "الجبل جبن بقري" ويقصد فعلاً أن الجبل جبل بقري. إننا سننظر إلى قائله أنه شخص غير قادر على التفكير ويقول جملة خبرية كاذبة. إن هذا القائل ليس مجرد ذات لا تعرف أو ارتكبت خطأ ما، أنها ذات غير سوية مريضة.

خذ مثالاً آخر "المرأة عورة". المرأة عورة جملة خبرية تقول حقيقة تواصلية مفادها أن المرأة بما هي قادرة على إغراء الرجل جنسياً ولأن الرجل قابل للإغراء من أيّ عضو من أعضاء جسد المرأة فيجب أن تخفي المرأة جسدها عن الرجل إخفاءً كاملاً. إن الشخص الذي يعتقد بهذه الحقيقة منتم إلى أيديولوجيا دينية تؤكد حقيقة أن المرأة عورة وهو يسلك وفق هذه الحقيقة، فيما النقيض له يقدم حقيقة أخرى، المرأة ليست عورة .

إن الصراع هنا موقف من الوجود من الذات النسوية، ومن السهولة أن ينظر كل طرف إلى الطرف الآخر على أنه يعتقد بحقيقة خاطئة في حقل ثقافي محدد. ها نحن مرة أخرى أمام أنطولوجيا الذات.

إذا نظرت إلى الحكم أن المرأة عورة من زاوية التحقق فهو غير قابل للتحقق فهو لا صادق ولا كاذب من وجهة نظر المناطقة الوضعيين لأنه حكم أخلاقي وبالتالي هو بلا معنى. لكنه حكم يؤكد حقيقة مليئة بالمعنى وتحدد نمط تواصل بين الناس. وعوضاً عن أن يقال مباشرة إن هذه الحقيقة صحيحة أو خاطئة يقال إن هذا الموقف صحيح أو خاطئ والموقف - موقف الذات في النهاية اعتقاد بجملة حقائق في نهاية الأمر الموقف من المرأة من الفقر، من الثراء، من السلطة، من الحياة. الموقف حقيقة تواصلية ويورغن هابرماس وهو يقدم لنا التواصل يقدم لنا كمشروع للإنسانية قائم على الأخلاق والقانون واللغة من أجل التفاهم المشترك ضد عنف المنازعات، ولم ينتبه إلى أن التواصل بين الذوات سواء كان تواصلاً أخلاقياً أم سياسياً أم مشاعرياً إنما يقوم عل الاعتقاد، الاعتقاد هذا الخزان المليء بالحقائق المتغيرة دائماً. بل إن الدفاع عن الحداثة مشروعاً لم يكتمل، هو دفاع عن حزمة من الأحكام الحداثوية، الحقائق الحداثوية التي يريد لها هابرماس أن تكون أساساً دائماً للتواصل .

ولا شك أن هناك حاجات كثيرة لدى الناس تدفعهم للتواصل دون أيديولوجيا تواصلية، وعبر مصالح لا تأخذ طابع الحقيقة التواصلية. إن علاقتي بالصيدلي الذي لا أعرفه لا تعود إلا إلى كونها علاقة شخص ذي مصلحة بشراء دواء، وبالمقابل إن الصيدلي الذي لا يعرفني لا ينظر إليّ إلا على أني شخص سأدفع له ثمن الدواء، وأني أتواصل معه عبر لغة العادة، والتي قد تكون خالية من الجمل الخبرية أعطني هذا الدواء، هاك هذا الدواء، شكراً. ولكن إذا استغل جودي لشراء الدواء وقال لي: إن لديه عقاراً خاصاً جداً يقوي من الرغبة الجنسية ويضاعف مرات ممارستها دون أيّ آثار سلبية على الجسد أو القلب وبسعر زهيد، وأنه قد استخدمه وكانت نتائج استخدامه رائعة. فإن حاجته للمال جعلته يقدم لي خطاباً مليئاً بالحقائق لينجب لدي الاقتناع بشراء عقار "العقار يقوي الرغبة الجنسية"، "العقار يضاعف مرات


علا الأيوبي

الممارسة الجنسية"، "ليس للعقار آثار سلبية"، "سعر العقار زهيد" لقد استخدم العقار "نتائج استخدامه كانت جيدةً"، هذه الحقائق التي عرضها للتواصل معي رغبة منه في الربح تدفعني لأن أتخذ موقفاً، اتخاذ الموقف نمط من التواصل، اتخاذ الموقف مرتبط بوجود حاجة عندي أو لا. قناعتي بتصديق ما قال من حقائق أو التكذيب، إدراك مصلحته من عرض العقار، إذاً كل ذلك تطلب مني سلوكاً بناء على موقفي من حقائقه التواصلية. أي من الحقائق أهي صادقة أم كاذبة، أنا لا أعرف واحتمالات تصديقه مرتبطة بوجود حاجة أو عدم وجودها.

والذات تتصرّف بناء على جملة من الحقائق المعترف بها وتسمح لها بالتوقع، وحقائق لا تخضع للبرهان العلمي بل جرى التحقق منها عن طريق استمرار فاعليتها. فالقيم هي مجموعة من الحقائق التواصلية وما خرقها إلا خرق بفاعلية الحقائق، ولأن القيم عالم من التبدل والتغير فإن تغيرها لا يعني سوى تغير الحقائق. فمن الحقائق التي تسمح لي أن أستقل القطار وحدي من دمشق إلى حلب أن أحداً لن يصعد إلى القطار ليقتلني، والصداقة جملة من الحقائق المعترف بها من قبل الصديقين، وقس على ذلك حقائق أخرى يجب أن أثق بها ليتم التواصل، حتى ليمكن القول أيضاً إن قواعد اللغة هي حقائق تواصلية لا يستطيع أحد أن يتحدث إلا ملتزماً بها، وإذا لم يلتزم بها فلن تحصل عملية التفاهم. وإني إذا ما التقيت بشخص روسي - مستعرب ويتحدث بلغة عربية دون التزام بقواعد العربية بسبب عدم معرفته بها فإني - علمياً - أعيدها إلى حقائق قواعدها متوقعاً ما يجب أن تكون عليه الجملة كي أتواصل معه.

أجل الحياة حزمة من الحقائق المشتركة التي تسمح للذات أن تظهر.

مفكر من فلسطين/سوريا مقيم في الإمارات



مقال

الوجه الوحشي للمثقف النقدي

قضية ميشيل فوكو

زواغي عبدالعالي

على الرغم من أن المفكرين والفلاسفة والمثقفين، الغربيين تحديدا، برعوا في إنتاج مقولات كبرى ونصوص عظمية تملأ اليوم رفوف المكتبات وأسواق الكتب، ويجري تدوير أسماء أصحابها في الملتقيات العلمية والاستشهاد بها فيما بين دفات المتون البحثية عبر أطراف العالم الأربعة، حتى ذهب بعض المتحمسين لإرث هؤلاء الفكري والمعرفي إلى تعظيمهم وسكب هالة القداسة عليهم من قدح المحبة العلمية، إلا أن الغرفة الخلفية لحياة هؤلاء العظماء الذين تربعوا على عرش الفكر والمعرفة لم تكن بتلك النظارة العلمية التي اشتهروا بها وعرفهم بها الناس، فكثير منهم كانوا خلافا للصورة المقدسة عنهم، حين يلقون عنهم رداء الوقار الفكري والثقافي وينتكسوا إلى ذوات عارية من الأخلاق منغمسة في الشهوات والملذات دون وازع أو ضابط، كأنها وحوش بشرية أطلقت من عقالها ، فكشفوا بممارساتهم المشينة عن شخصيات مضطربة أو مزاجية أو فاسدة، لذلك من نافلة القول أن نشير هنا إلى أن حياة العقل لا تقود - بالضرورة - إلى حياة عقلانية، فقد يكون المفكر أو الفيلسوف أو المثقف إجمالا، يعيش في سرّه حياة مناقضة للأفكار والأطاريح التي نذر نفسه للترويج لها والدفاع عنها في العلن، وهنا أجدني ألوك عبارة قالها الفيلسوف الفرنسي لوك فيري للتعبير عن استيائه من سلوكات بعض المثقفين الجانحة والمتناقضة "إن الثقافة لا تمنع أحدا من أن يكون سافلا"، وهذا طبعا في غياب الضمير أو الأخلاق أو الدين، فالمعرفة على قولة جون جاك روسو لا تولد الأخلاق والأفراد المثقفون ليسوا بالضرورة صالحين، لأن هؤلاء في نهاية المطاف مخلوقات بشرية، قد يخضعون في سلوكاتهم لإملاءات ونوازع النفس دون مقاومة، ولا يمكن أن نقرن التقدم الحضاري والفكري الذي يعرفه الغرب بالرقي الأخلاقي للأفراد الذين ينعمون بثمار ذلك، حيث ذهب لوك فيري إلى أن المزاعم التي ترى بأن تقدم الحضارة وتقدم الأخلاق رديفان، هو أكبر وهم ورثه الغرب عن عصر الأنوار، فالتربية الأخلاقية لا صلة لها بالتكوين الفكري ولا بالثقافة (مجلة الدوحة،ع 2018،134، ص46).

نشرت صحيفة "صنداي تايمز" بتاريخ الـ28 من مارس 2021، تقريرا كان بمثابة حجر ألقي به في بركة راكدة، جاء فيه أن الفيلسوف الأكثر شهرة في القرن العشرين ميشيل فوكو، الذي يوصف في فرنسا عادة بالملك الفيلسوف (www.rattibha.com)، قد اعتدى على أطفال من العرب يبلغون أقل من 13 سنة في تونس أثناء إقامته بها أواخر الستينات من القرن الماضي، حسب معلومات أدلى بها مثقف وصديق للفيلسوف يدعى غاي سورمان، كان قد شهد تلك الأفعال الشنيعة التي كشفت عن شخصية فوكو البيدوفيلية.

وبغض النظر عن التساؤلات حول هذا الصمت الطويل الذي التزم به سورمان، والذي يعد في حد ذاته خطيئة واستفاقة ضمير متأخرة، إلا أن هذه القضية ستترك ندوبا على مكانة فوكو الفكرية وسمعته، مع أنها ليست الرذيلة الأولى في سجله الخاص البعيد والمتناقض عن عالم الأفكار الذي بناه وقطف مجدا تليدا بين ثناياه، فصاحب "أركيولوجيا المعرفة" و"المراقبة والمعاقبة" و"تأويل الذات" و"تاريخ الجنسانية" وغيرها من الكتب الكثيرة التي ألفها وتلقى إقبالا كبيرا حتى وقتنا الراهن، له سيرة مضادة تماما للرائج عنه، فقد كان في الأقاصي البعيدة عن الأنظار شخصا ذا سلوك منحرف وقبيح من الناحية الأخلاقية، حتى أنه كان يملك منظارا في

بيته يستخدمه في التجسس من السطح على بيوت الناس ومراقبتهم، كما بات معروفا أن وفاته سنة 1984 كانت بسبب صادم وهو إصابته بمرض الإيدز، وهي الحقيقة التي خلفت زوبعة من الجدال و الظنون التي أثيرت بشأن معرفته بمرضه وتعريضه حياة آخرين للخطر عمدا، ما يدفعنا إلى القول بأن من يفكر بشكل عظيم قد يخطئ بشكل عظيم أيضا، حيث لا يمكن أن نجد أيّ مسوغ لسقطات أخلاقية تعافها النفس البشرية السليمة بالفطرة، ما يقودنا لاستدعاء مقولة تنسب للخليفة علي بن ابي طالب تُشرّح الطبيعة البشرية التي تنوس بين الملائكية والبهيمية، تبعا لغلبة العقل على الشهوة أو العكس، ونصها "ركّب الله في الملائكة العقل بلا شهوة، وفي البهائم الشهوة بلا عقل، وفي ابن آدم كليهما، فمن غلب عقله شهوتَه فهو خير من الملائكة، ومن غلبت شهوتُه عقلَه، فهو شرٌّ من البهائم". (https://www.islamweb.net/ar/fatwa/238429)

والحديث حول الانحرافات الخطيرة التي طبعت سلوك ميشال فوكو يستتبعه نفس الحديث عن مفكرين ومثقفين وفلاسفة من مشارب شتى، اجترحوا سقطات أخلاقية لا تليق بمكانتهم المعرفية وصيتهم الفكري وحضورهم الطاغي في عوالم الفكر والفلسفة والثقافة والأكاديميا، فكما تستطيع المعرفة والفلسفة أن تنير عقل الإنسان تستطيع أيضا أن تضلله وتخدعه (مدى-صحة-نسبة-مقولة-ركّب-الملك-من-عقل-بلا-شهوة-إلى-علي-بن-أبي-طالب.)، فهذه سيمون دوبفوار الفيلسوفة الفرنسية الوجودية والمنظرة الاجتماعية وإحدى رائدات النسوية كانت تُقدم تلميذاتها وصديقاتها للفيلسوف الوجودي الشهير جون بول سارتر كهدايا أو عطايا بعد أن تقضي منهن وطرا، أما الفيلسوف ذائع الصيت نيتشه الذي يحتل بحثه التاريخي في تطور النظم والأحكام الأخلاقية الحديثة مكانة مركزية في فلسفته، خاصة في كتابيه "ما وراء الخير والشر" و"جينالوجيا الأخلاق"، حسب موسوعة ويكيبيديا، فإنه تحوم حوله شكوك حقيقية بأنه كان على علاقة سفاحية، كما يُعتقد بأنه التقط مرض "السفلس" من دور الدعارة التي كان يرتادها، أما أرثر شوبنهاور المعروف بفلسفته التشاؤمية والذي يرى أن الوجود يقوم على أساس من الحكمة والخبرة والغائية، وأن كل شيء في الوجود دليل صادق على إدارة الفاعل وقدرته وحكمته وخبرته وإتقانه (أرتور_شوبنهاور)، فقد عاش معزولا دون أسرة، وحتى من دون زوجة أو عشيقة، وكانت علاقته سيئة مع والدته، بشكل خاص، لدرجة أنه لم يرها خلال السنوات العشرين الأخيرة من حياتها، في حين أن الفيلسوف وعالم المنطق والرياضي والمؤرخ والناقد الاجتماعي البريطاني بيرتراند راسل، فقد اشتهر بقسوته تجاه زوجته أليس، وكان يتركها تئن من وطأة ألم ورم الثدي في غرفة النوم، وينزوي في مكتبه في الغرفة المجاورة، بينما لودفيغ فتغنشتاين، الذي يعتبر أبرز فلاسفة اللغة والمنطق والعقل، فقد اشتهر بالغطرسة وتقلب المزاج، وقد لجأ إلى العنف القاسي حين كان معلما في إحدى المناطق النائية بالنمسا؛ حيث سحب فتاة من شعرها إلى درجة اقتلاع خصلات رأسها لفشلها في فهم قاعدة رياضية، وضرب أخرى بقوة إلى درجة أنها نزفت من أذنيها.

هذه نماذج قليلة، أو غيض من فيض، عن الوجه الآخر الذي عاش به فلاسفة ومفكرون، بعيدا عن المثل والقيم والأفكار التي كانوا يدعون إليها ويدافعون عن حياضها، فليس هناك من شخص معصوم، وليس الفلاسفة حكماء ولا قدّيسين يعيشون حياة الفضيلة التي لا تشوبها شائبة، وهم لم يدَّعوا ذلك، لكننا نتوقع منهم سلوكا أكثر نبلا وحكمة (مجلة الدوحة، مرجع سابق، ص97).

وليعترف المثقفون بأنهم ليسوا قدس الأقداس ولا رسل الهادية والحقيقة، ولم يعودوا ملح الأرض، كما يعترف أحد أبرز المثقفين في هذا العصر ريجيس دوبري لذلك لا يجب أن ننخدع بالخطاب كما يرى علي حرب، فهو يسدّد المعنى من جهة لكي يخرقه من جهة أخرى، ويحارب أشياء على صعيد، لكي يستعيدها على صعيد آخر (علي حرب، "أوهام النخبة أو نقد المثقف"، ط3، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2004، ص59).

لكن مع كل هذا الجدل الدائر حول السفالة التي تطبع سلوكات بعض "النخبة الفكرية" ونزولها إلى مراتع قريبة من البهيمية فمن الواجب علينا التشديد على أن هذه الجرائم الأخلاقية المنبوذة والتفاصيل الحياتية الخاصة لا تنتقص تماما من قيمة ما خلّفوه من إرث معرفي ثقيل وأفكار كبيرة وغزيرة في الحقول التي نذروا أنفسهم للاشتغال فيها، وإثرائهم للفكر الإنساني والحياة البشرية بشكل رائع جدا لا يمكن تجاهله أو تلافيه بعدم العمل في ضوئه، مع التنبيه إلى ضرورة وضع أفكار هؤلاء دائما على مشرحة السؤال، وإخضاعها لنظرة نقدية فاحصة والبناء عليها لتوليد أفكار جديدة مستلهمة من قيم البيئة التي نعيش فيها، بدلا عن تقديسها كأنها وحي صادر عن آلهة منزهة عن الخطأ، أو التسليم طوعا بها كأنها مسلمات يقينية ثابتة ورخامية لا يمكن لمطرقة النقد أن تُحدث فيها صدوعا، فأيّ مفكر أو مثقف هو بالضرورة ابن بيئته ومربوط بحبل سُرّي إلى الرحم الذي نبت فيه وتشرب من أفكاره وقيمه ومبادئه وثقافته وأخلاقه، قد يشفع له عقله بغربلتها واختيار الأصلح والأخلاقي منها، أو قد يخونه ويسلّم أمره لما ألفه وصار مجرد عادة لا يمكن استبدالها أو نقدها، وهذا التناقض الذي يجمع بين العبقرية والفكر المتعالي من جهة، والانحطاط الأخلاقي والانغماس في الرذائل والشهوات البهيمية من جهة أخرى، يحتاج فعلا لدراسات متحاقلة لفهم هذه العلاقة المرضية التي يظهر أنها منتشرة في أوساط الكثير من المفكرين والمثقفين والنخب، سواء في الغرب أو عندنا على حد السواء.

كاتب من الجزائر



استحضار

ميلاد خالدي

حاول مرتين أن يخرج من ثقب الباب لأنه بقي محتجزا في الغرفة ثلاث سنوات ضوئية ولا يعلم الى حدود عام 2222 سبب احتجازه. ما يعلمه حقيقة هو أن ولادته الأولى كانت نتيجة تزاوج بين خلية دماغه وخلية حيوان الفيلامو الذي يقطن غابات أستراليا ويعيش على بقايا الغدد. لكن محاولته الثالثة في الخروج من ثقب الباب باءت بالفشل لأنه مُحتم عليه أن يقتات ولو القليل على غدده كي يسمح له دماغه بالتحرر والتسلل. صار كل تطلع أسفينا يتلخّص في كيفية عودته إلى القصر ويعيش بقية حياته آمرا ناهيا. حسب الرقم سبعين الذي وجده أسفينا على الحائط الأيمن فإن ما تذكره هو أن هذا الرقم تربطه به علاقة وطيدة حيث أن سبعين هو عمره الافتراضي الذي دائما يعتبره العمر الأكثر قدرة على إستيعاب العالم والكون. نظر أسفينا من ثقب الباب فوجد أن حقل بصره قادر فقط على مراقبة مساحة صغيرة لا تكاد تسع زوجين من حيوان الغريباس الذي إنقرض منذ سقوط نيزك ستيلا على صحراء ناميبا. لم يكترث أسفينا بذلك كثيرا لأنه يعتبر أنه حتى ولو كانت المساحة ضئيلة هذا لا يمنع من سيطرة بصره على جزء من هذا الأسر.

رغب في إخراج رأسه من الفتحة ليرى أكثر ليس إلا. الباب موصد وقفله موجود لكنه لا يرى عندما تكون الرأس قريبة منه. ما تمكن من رؤيته هو آثار أقدام متوسطة الحجم على ما يبدو لشيخ تجاوز المئتي عام. فمقارنة بسنّه فهو يعتبر في مقتبل العمر يحلم بالخروج من غيهب أربعة جدران وسقف صنعت من مادة دهنية تتحجر عند مزجها بحصى الجرانيت. بينما هو يتأمل أثر القدم حتى تناهى إليه وقع ذاكرته التي أبت إلا أن تفوز بحيز لا بأس به. ذكره إصبع القدم الكبير بحادثة وقعت له في بداية القرن العشرين في مدينة مراكش المغربية حين استدعاه رجل من سكان الجبال إلى شرب كوب من الشاي من قبيل الضيافة والجود بكون أسفينا رجلا قادما من بلاد آسيا البعيدة. مزال يتذكر جيدا طعم الشاي أو الأتاي، كما ينطق به السكان المحليون، على حلمات لسانه ربما يرجع الأمر لتلك الأنامل الياقوتية التي تضيف للمشروب نكهة خاصة وخالصة. كان الحوار الذي دار بينه وبين الرجل، الذي نسى اسمه لطول المدة نوعا ما، شيقا وممتعا حيث تجاذبا أطراف الحديث حول الأسرار التي كانت ترداد جبل طوبقال والأساطير التي كانت تحاك حوله.

هل تعلم أيها الغريب، إن ما دعاني لدعوتك لشرب الأتاي في بيتي هو أن زوجتي تخلت عني بعد عامين من زواجنا.

عذرا. وما سبب ذلك إذا لم يكن سؤالي إحراجا وتدخلا في شؤونك الخاصة؟

لقد اشترطت علي أن أستدعي الغرباء في بيتي كل مساء سبت.

(ضاحكا) ولماذا اشترطت عليك هذا الشرط غير المألوف؟

إنها تعشق مجالسة الغرباء وعابري السبيل والتائهين.

لذلك قمت بدعوتي تلبية لرغبتها أم ماذا؟ لكن أين هي؟ لم أرها؟

ألم أقل لك إنها تخلت عني؟

لكنك لم تقل لي لماذا تخلت عنك؟

أدار الرجل الغريب وجهه وأخذ يعد أصابع قدمه اليمنى وكأنه يتفقد صلاحياتها أو هو يشك في عددها أصلا. بقي كذلك برهة من الزمن ثم نطق وكأنه لم يتكلم منذ مطلع القرن الحالي.

في الحقيقة لقد اشترطت عليّ يوم زواجنا أن أكون غريبا معها وأن تكون معاملاتي معها صادمة ومفجعة. ولكن!

لكن ماذا؟

هبة عزوق

عاهدتها أن أكون كما ترغب وتتمنى دون أن أسألها عن السبب لكني لم أفلح في ري عطشها للغرابة والخروج عن المألوف والعادة.

في الأثناء أخذ الضيف الغريب يتلمس رأسه وكأنه يريد أن يقول شيئا.

لقد بدأت رأسي تؤلمني

منذ متى؟

منذ أن ربتت علي كتفي الأيمن يد غريبة ودعتني إلى كوب....

الصداع يعرف طريقه إلى العادة...

هل تستطيع أن تكمل ما وقع مع زوجتك؟

أجل. لقد اعتبرتني خائنا للعهد لأني لم ألتزم بما جاء بيننا يوم حفل الزفاف.

(مستهزئا) وماهي معاييرها في الغرابة والعجاب؟ أريد أن أفهم. يبدو أن الخلل يكمن في شخصها.

رفع الرجل المستضيف رأسه إلى زاوية البيت وكأنه يستلهم منها قوة خبت جذوتها ولم تعد إلى سالف عهدها. ثم طأطأ رأسه ببطء ليسترجع ذكريات منها ما هو جدير بالتذكر وأخرى لا أحد يعلم لماذا نود أن نقصيها بينما هي تشكل البذرة الأولى لعملية النقاهة. بعدئذ بدا ينطق بعد ما شعر أنه تأخر في الإجابة.

سأخبرك ما فعلته أنا منذ اليوم الأول إلى آخر يوم من زواجنا.
هل قضيتما ليلة زفافكما خارجا تحت ضوء القمر؟
ماذا تهذي يا هذا؟
لقد أهديتها حلزون ذكر؟
(مستغربا) حلزون ذكر؟! وما المغزى من ذلك. أظن أنها تقززت عند رؤيته.
قطعا لا. لقد ابتهجت بالهدية إلى درجة أنها قامت بتقبيل مرفقي.
قَبّلت ماذا؟
مرفقي...لماذا أنت مستغرب؟
الصداع يقبض على رأسي كمشبك قديم. أريد أن أغادر حال سبيلي.
كيف لك أن تغادر وأنا ما زلت لم أسرد لك ما جرى؟
ماذا تريد زوجتك بالضبط ولمَ هي غريبة الأطوار هكذا؟
المشكل أنها لم تعد متحمسة لمشاعري الغريبة وتصرفاتي الشاذة وردود فعلي غير مألوفة.
هل هذا أثلج صدرها حين طلبت منك دعوة الغرباء الى بيتك؟
فعلا لا أعرف. ما أعرفه أنها طلبت مني أن أخرج مع الفجر وأجلب لها رجل القمامة حسوم.
وماذا حدث بعد ذلك؟
لقد رفض رجل القمامة حسوم القدوم معي لأنه طلب مني أن أبحث معه على تفاحة مقضومة من الجهتين في وسط النفايات علما وأني أخبرته أننا سنقدم له ما لذ وطاب من المأكولات والمشروبات إلا أنه أصر على التفاحة المقضومة.
رأسي تؤلمني.
انتظرني...سأجلب لك حبة الزراكسين لتخفيف الصداع.
لا عليك...أخبرني ماذا حدث بعد ذلك...
لقد قضينا الفجر كله في البحث عن التفاحة...لكن دون جدوى.
أعتقد أنك عدت بخفي حنين الى البيت...وغضبت منك زوجتك المصون.
وهو كذلك....لقد نمت بقية الليل تحت سور الحديقة.
لقد رفض حسوم القدوم معك ليس بتعلة التفاحة المقضومة من الجهتين وإنما بسبب آخر. من المؤكد...أني لا أعلمه...
كيف لامرأة ناعمة ورقيقة أن تعشق الخشونة والابتذال والقذارة من رجل النفايات والنهايات.
إنها تعتبر... ذلك من موضة العصر
إن رأسي تألمني.
هل تريد كوب أتاي آخر...أم ماذا؟
لا أريد شيئا...أريد أن أنصرف حال سبيلي.
مازلت لم أقص عليك ما وقع ليلة الخميس الحادي عشر من من شهر أيار عام 2080.
وهل مازالت غرائب وعجائب أخرى تنتظر القص؟
لقد خرجت القطة أسبيرينا من البيت ولم تعد فجن جنون زوجتي حينها.
فهي لم تغادر....فقد لاذت بالفرار...
لاذت من ماذا؟ فقد كانت تعيش كملكة بيننا.
يبدو لكم ذلك...لكن الحقيقة غير ذلك.
كيف ذلك...؟
تفاصيل عالمكم الغريب ليس بالضرورة يتماشى مع نمط حياة الآخرين بما يحمل من أهواء ورغبات وتفضيلات.
أنا أختلف معك في هذه النقطة. ما أدركه جيدا هو أن الانسان أو الحيوان إذا توفر لديهما أسباب الراحة فسيندمجان مع محيطهما بكل سلاسة ويسر لأن المهم قد توفر.
إن تفكيرك يجدف ضد التيار. التوافق والإنسجام لا يستقيمان إذا لم يسبقهما توافق وإنسجام على مستوى الذات والمهجة. يعني على سبيل المثال. إذا وفرت لي كل ظروف الترف والراحة ربما لن أجد نفسي فيهما.
تجد ذاتك ضمن المجموعة...ليس بمنأى عنها...
رأسي....آه من رأسي...
أتريد أن ترتاح قليلا...أم...
أريد أن أغادر...افتح لي الباب...
باب ماذا...نحن لم ندخل من الباب حتى نخرج منه.
ماذا تقول يا هذا...وكيف ولجنا البيت إذا.
التفت الرجل الغريب أمامه ثم يمينا ويسارا...فلم ير بابا في الغرفة. فتعجب كيف دخل البيت.
لن أطلعك على السر طالما تريد المغادرة.
رأسي...آه من رأسي...
أتعرف ان القطة التي خرجت من البيت قد عثرنا عليها بعد شهر من ضياعها؟
تقصد بعد شهر من فرارها؟
سيان...
لا... ليس سيان فالضياع عمل إرادي وواع أما الفرار فلا...
لقد بدأت في إثارة أعصابي...وأنا لا أطيق ذلك...
(مستهزئا) هل تريدني أن أكون نسخة مطابقة لك...مستجيبا سريعا لهواجسك وانفعالاتك وعقدك النفسية والمجتمعية؟
طالما ذاكرتي قوية ويعتمد عليها في القص واستحضار الأحداث والشخوص...يعني أن القوة لي...وبالتالي فإن نسختي هي الأصلية والمميزة.
ماذا تعني بهرائك هذا؟
أعنى أنك يجب أن تخضع لردود فعلي شئت أم أبيت.
أين الباب...؟ أريد أن أخرج...أين رأسي...؟
رأسك تقبع على كتفك...ألم تدركها بعد...؟
لقد كانت محقة زوجتك حين تخلت عنك.
أتشمت في...؟
من لا يبحث عن حقائق الأشياء...لا يستحق وهج الحقيقة.
حقيقة ماذا...أتعني حقيقة زوجتي أم حقيقة رجل النفايات أم القطة الفارة؟
إذا أدركت الحقيقة الأولى فستدرك بقية الحقائق حتما.
ما المطلوب مني حاليا؟
المطلوب هو أن تطلق سراحي وأن تنطلق فورا في رحلة البحث عن زوجتك...
وإذا...لم أجدها...كيف السبيل لإيجادك حينئذ؟
لم تبحث عني...؟
كي أقص عليك ما وقع في اليوم الخامس والعشرون من شهر أيار.
رأسي... أين رأسي ...وأين الباب ...؟ دلني على الباب.. بحق الأرض التي أنجبتك...
لقد جاءني أحدهم ذات يوم وأخبرني عن سبب سلوكيات زوجتي الغريبة.
ماذا قال لك...؟
قال لي إن هناك مورثا أو جينا من جيناتها مسؤول على هذا النوع من السلوك.
وما هو سلوكها بالضبط؟
إنها تتحكم في حركاتها وسكناتها ونشاطاتها وتصرفاتها وتعاملاتها معي من خلال جهاز التحكم عن بعد للحاسوب.
كيف ذلك؟
إذا كانت تريد أن تلتزم الصمت وتمتنع عن الكلام تقوم بالضغط على زر كتم الصوت. وإن كانت تريد أن تتذكر ما وقع في الماضي وتعذرت عليها عملية استرجاع أمرا ما تقوم بالضغط على زر العودة إلى الوراء. وإن كانت تريد أن تستعجل عملا ما تقوم بالضغط على زر المشير إلى الأمام. وهكذا دواليك.
هناك زر خطير لم تذكره...
ما هو؟
هو زر الإيقاف...انه من أخطر الأزرار على الإطلاق.
لا بد أنه لا يوجد على لوحة جهاز التحكم عن بعد.
بلى...يوجد...ربما قد نزعته من اللوحة.
لماذا قامت بذلك حسب رأيك؟
يمكن للمرأة أن تتحكم في كل بوصة من حياتها...لكن لا تستطيع في المقابل أن توقف تدفق حياتها. فهي تخاف هذه الأنواع من الأزرار.
لا أعتقد أن هذا الإيقاف دائم في الزمن.
حتى وإن كان بصفة وجيزة وعابرة. فمسألة إيقاف جزء من الحياة يعد ضربا من الجنون والخروج الطوعي من طائلة الحياة.

طائلة الحياة مفهوم عصي عن الفهم والإدراك لا سيما عندما نلج الحياة من بابها الخلفي متخفين في أقنعة لا تغطي كامل الوجه وانما جزء منه وهذا وحده كفيل أن يُخضع الوجود الفعلي للذات الى فرضية الانكشاف القسري. أما في حال ولجنا الحياة من بابها الجانبي عراة الرأس والأقدام لأن العري هنا لا يتصل مباشرة بجسم معرض أكثر من غيره إلى لدغة عين الآخر دون سواها. هذا لا يهم إن كانت هناك مسألتي تخفي أو تعري فالمهم هنا هل مسألة التخفي تحيلنا مباشرة إلى مسألة العري أم أ عقلنا الواعي يعي فقط لحظة مشاهدتنا للآخر المتعري أو المتخفي؟ بمعنى آخر فإن الضيف الغريب الذي تعذر عليه رؤية الباب في الغرفة... لا يكمن المشكل في كون الغرفة ليس بها باب وإنما المشكل يكمن في قصور إدراكنا للأجسام المحيطة بنا. لذا وجب أن نفترض دائما أن هناك أربعة أبعاد لكل جسم يقابلنا عوض عن بعدين أو ثلاثة أبعاد. فأبعاد الطول والعرض والعمق لا ترتقي دائما إلى معرفة ماهية الأشياء طالما لم يتوفر بعد الانكماش أو التقلص ونادرا ما يحدث التبخر. لكن بعد الانكماش هو البعد الرابع لإدراك الأشياء البعيدة والقريبة ولا سيما البعيدة لأن أيّ جسم لا يتأثر إلا بوجود مسافة ما بين عملية النظر والجسم القابع أمامنا. أما من ناحية المسافة القريبة فمسألة الانكماش أو التقلص أو التبخر تنطبق بشكل شبه تام على جهاز التحكم عن بعد وعلاقته بجسد المرأة كموضوع.

بعدئذ نهض الضيف الغريب من كرسيه دون أن ينبس ببنت شفة أو حتى أن يلتفت برأسه إلى ذلك المستضيف الذي اعترته الغرابة ليخرج من الباب الذي ولج منه. إنه الباب الذي لم يكن موجودا منذ أقل من ساعة. لحقه المستضيف على جناح السرعة ربما أراد

أن يوصله إلى حيث التقيا. فالمكان الأول هو دائما محل شبهات لكلا الطرفين. بادر المستضيف الرجل الغريب بالحديث بعد انقطاع دام أكثر من دورة الشمس حول الأرض.

(بنوع من التأسف) لماذا استعجلت الخروج؟

لأن الساعة قد أزفت.

لم أكن أتوقع أنك ستعثر على مكان الباب.

عثرت عليه لآني أدركت.

لم تمنح لي الفرصة لأروي لك ما وقع مع زوجتي ثاني شتاء من زواجنا.

حين تلتقي ثانية من باب الصدفة يمكنك أن تقص لي ما شئت

أتسخر مني؟!

بعض الشيء لأنك أجبرتني على فعل الإصغاء. هذا الأمر لا أحبذه صراحة.

بعدما أقوم بتوديعك...سأذهب للبحث عن غريبا أخر يسمعني وينصت الي.

(بصوت خافت لا يكاد يسمع) من المؤكد أنك ستتصيد غبيا أبله.

هل قلت شيئا؟

لا لا شيء...كنت أفكر في رجل حجز في غرفة منذ أمد...إلا أنه لا يدرك الحرية إلا من ثقب الباب....يا لها من حرية...و يا لها من حياة...ويا لها من ذاكرة...ويا لها من غدد...

هل مازال رأسك يؤلمك؟

رأسي...ماذا تقصد؟

ألم تكن تشكو من رأسك طوال جلستنا؟

كنت صراحة أشكو من شيء آخر...فأردت أن أختصر الطريق وأقول ان رأسي هي التي تؤلمني.

يعني أنك تراوغ!

سأنصرف الأن...أن رأسي بدأت تؤلمني...

حذار من رأسك.... حين تعبر النفق...

غادر الاثنان في طرق متقابلة ومختلفة. تبدو طريق المستضيف شاسعة في المنطلق ثم تزداد ضيقا عند الوسط والنهاية. أما طريق الضيف الغريب فهي عكس ذلك تماما ربما لأن طريقة سير الخطوة الأولى هي الفيصل في تحديد الوجهة والتوجه وأحقية الرغبة في التحرر.

كاتب من تونس



هبة عيزوق



أغنياتٌ لقريةٍ مضبّبة

بهاء إيعالي

1

لأن الغبار
نسيت أن أنفضه
عن مقعد الدار الإسمنتي
لأنّه محض غبارٍ
الوقت كان كفيلاً بإحراق إيماني بالحجارة.

2

أعوامي العشرون
بكامل أحلامها المهشّمة
من بعدها كنت أبحث عن آثارٍ لأقدامي
بجانب آثار أقدامها
لم أذكر أنّهما ابتعدتا
ما عثرت عليه هي المسافة التي تركها الرصاص عمداً
حتى اليوم؛
كلّ ما فعلناه ذاك الصيف
أنّنا ظننّا الشمس أفقاً
فقط.

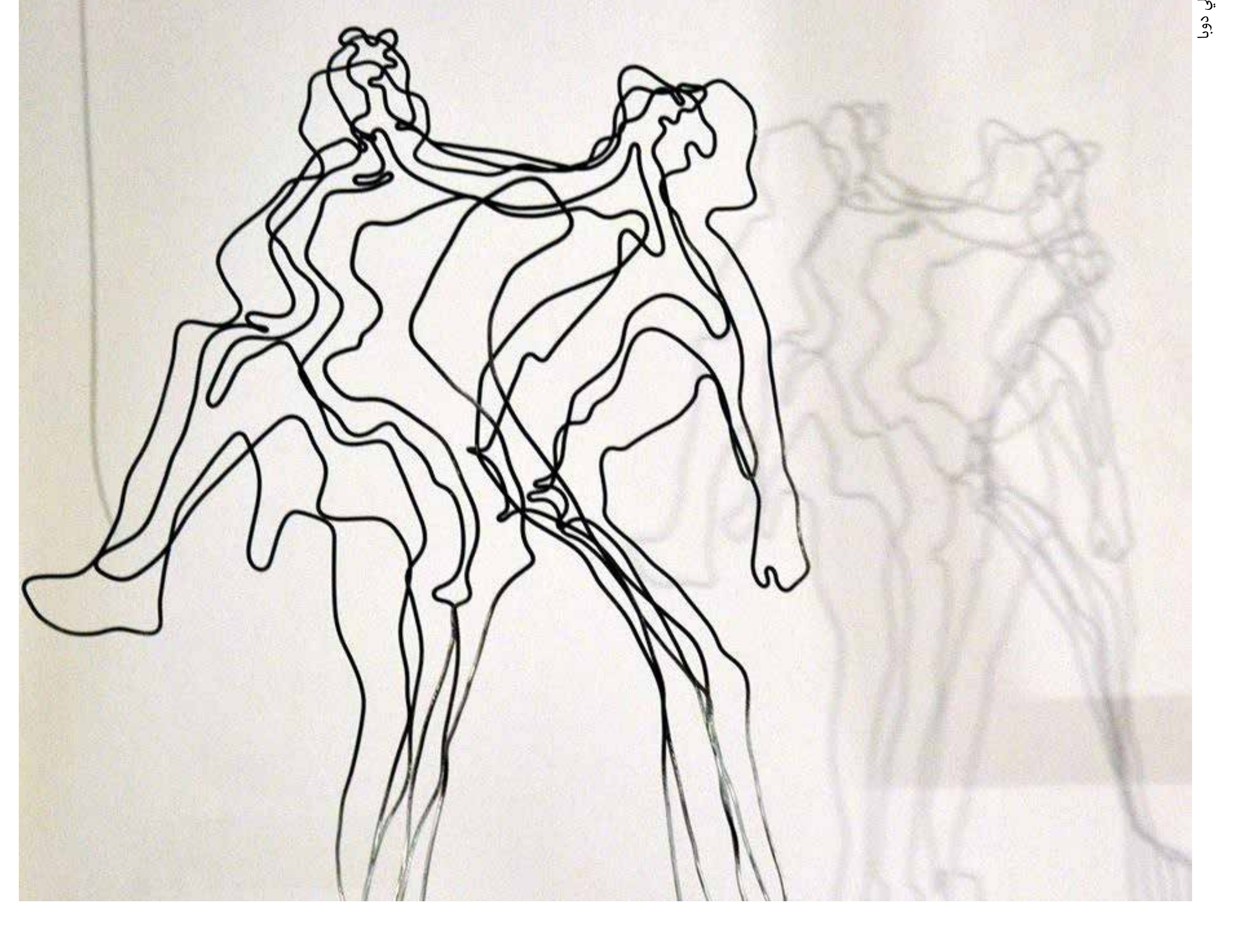
3

أيها الغريب
أدخل قليلاً إلى صالون بيتي الريفيّ الذي كان أيضاً غرفة نومي؛ أدخله بطمأنينةٍ وأنتَ تحملُ بيدك قماشةً ونبريش مياه. امسح الشبابيك والجدران برفقٍ لئّلا يهترئ الطلاء:
ستجدني هناك
قد جاءني الصمتُ حين الخروج
وكانت له هيئتي.

4

أيها الغريب
"خذ الحكمة من فم الغيم" لكن لا تكن دخاناً؛
خذ الفرح من أفواه الأطفال لكن لا تكبر؛
خذ النور من انعكاس المرآة لكن لا تحرقِ العشب؛
خذ الموت من مشط البندقيّة لكن لا تطلق رصاصة؛
....

خذ الحياة من كل ذاكرتك
لكن لا تعد إليها



إلا حافياً.

5

أعود صغيراً
للمرة الأولى بُعيد سقوطِ الغبار
يومَ كنت أبكي كتمساحٍ بعيد افتراسه حماراً وحشياً:
الموتى كثرٌ داخلي
ربّما بتّ مقبرةً متحرّكةً
لم يعد داخلي يتّسعُ لجنازة.

6

هناك
في أسفل البوابة
ما يشبهُ الكتابات السومريّة
حيث اغتنمت نومَ أمي لأكتب على الإسمنت الذي لم يجف:
أنا + أنت = إلى الأبد؛
لم أكذب يومها يا صديقتي
في الغربةِ لا تُطمس النقوش
كلّ ميّتٍ يترك نقشاً خلفه ليستريح.

7

تركتُ في غرفتي المهجورة صورةً قديمةً لي
ولما عدتُ نحوها اليوم
وجدتُ أنّ جسدي لم يكن سوى صورةٍ لحريقٍ
يسيرُ ببطءٍ صوب الهواء
يعيدُ مصافحة جيرانه دون أن يتذكّر

هناك الزمن يعيد تكويني بجسدين
جسدٌ يسير في الذاكرة
وآخرُ خلف شبابيكِ الغرفة يبتسمُ لصياحِ الديك.

8

كلّ شيء على هذا المقعد الإسمنتي
ليس سوى مزيدٍ من الغربة
من الغبار والدخان
أنا الذي لم يجدِ الطفل الذي كانهُ
أنا الذي لم أغادرِ الدار.

9

وردةٌ في زاويةِ الخراب
نظرتها خيبةٌ لكلّ ما يحيط بها
لها عطر النوم لكلّ ما حولها في مرآةِ هذا الكون
أحياناً تحاولُ البكاء
تتذكر شجرةً انطلقت من جوفِ الأرض لتصل إلى الله
فأراها ترتدي ابتسامة مرآةٍ
وقف قبالتها النور.

10

في الصباح
كثُرت العصافير التي لم تغرّد
وهي تنتظر صرخة الأرض لفقدان ذراعَي؛
في الصباح
تحاول الشمس ألا تغيّر ملابسها
فأرى عجوزاً يذهبُ بصنارته
معتقداً أنّها لم تستفق بعد؛
في الصباح
كلّ ما أتذكّره منذ أمدٍ بعيدٍ
ما تركته رسومات الحائط لي ولها؛
في الصباح
في الدرب المؤدّي إلى الحديقة
ثمّة جثثٌ لطيورٍ
سقطت أمساً بابتهاجِ الجنود؛
في الصباح
في الدرب
عثر أفلاطون على مدينته الفاضلة في قلبها
لكنّه بقي عاجزاً عن ولوجها
وهو يعيد مراجعة أفكاره.

11

في عينيكِ
قلّما وجد النجمُ غازاته ليتنفّس
قلّما وجد المطرُ طريقاً
ليذهب منه إلى الأرض ميتاً
قلّما عثر على حواضر حقيقيّةٍ
تستبدلُ تاريخها بصفائحَ من البنزين.

12

أخبرني بوكوفسكي عن حانةٍ
تقف وحدها في شارعٍ ضيّقٍ
في ذاك الشارع أيضاً
عثرتُ على بضع بقايا من دموعِ نسائِه الكثيرات
آثرتُ أن أدوسها كما أدوس البصاق.
كثيراً ما وجِد ترانسترومر
واقفاً فوق جزيرةٍ من جليدٍ اصطناعي
بظرف الزمان
يحاولُ أن يخبّئ أشعة الشمس
لأيّام العتمة.

13

أعطني بعضاً من حزنك أو كلّه
دعيه يحاكُ حذاءً بحجم قدميّ
ليهترئ كلّما اقتربتُ صوب الشمس.

14

أنزلي الآن كلّ ما يمكن القول عنه إنّه حالكٌ
اضحكي ليصاب الباقون بالرصاص
فهكذا يمكنني أن أعبث بما أراه من هواءٍ أصفر يحاولُ أن ينقضّ على رأسكِ المزدحم بالصمت والدموع؛
أقول: قفي
الدرب خفيفةٌ كتراب اللغم، قفي
فتنامين في ذاكرتي وأسير.
أعبثُ بما أراه من الشوك الذي تتركه الأرض عارياً
أقول: قفي
لنسقط معاً في جوف هذا الكون الملعون
أو لنَنَمْ على الجسر قبيل انفجار الديناميت.



15

متى كان الوقت الذي تغيّرت وجهتنا فيه؟
الهواء متّسخٌ
البحر متّسخٌ
الصمت متّسخٌ
الثرثرة متّسخةٌ
الغاز يتمدّد في أجسادنا وهو يضحك كضبعٍ مرقّط
هل عليّ أن أكون ضبعاً
لأتمكّن من الضحك؟

16

عرفتك فراشة سوداء
والماء رأى أن الغبار كلّ ما في الأمر.

17

يبقى في ذهولك صمتاً مطبقاً
وبضع نثيراتٍ زجاجيّة
بالكاد تثقب الوقت لتعبر منه ابتسامة
بالكاد أجد فيه مكاناً
لانفجاراتي القديمة التي لم تغف عليها الريح
بالكاد أرى انعكاس الحرب
كعيني أرملةٍ فقأتها حرابُ بنادقِ الجنود.

18

أغمضت عيني اليمنى
في محاولةٍ لمحو الوجه الآخر للأشياء
دون جدوى.

19

حين أخبرتك عن كلّ ما سبق
امتلأ جدار غرفتي الأيسر ببقعٍ دمٍ أسود
فذاب الطلاءُ
ودخل المطر والهواء مزهوَّين ليغسلا بقايا الخراب
انتظرتُ شتاءً كاملاً لأجلِ هذا
ما رأيته فقط
هو حقيبةٌ ضخمةٌ تتّسع لثيابي
تركتُ ثيابي ترتبُ أماكنها داخلها
وتحترق.

20

أجلس في المقهى برفقة شبحٍ
عيناه زجاجٌ ضبابيّ
جسدُه دخانٌ
والصمتُ حوارُه الجميل
ربّما هو هكذا
ينتظرُ أن يأخذَ مقاسكِ ليتكلّم.

21

طريقٌ بفروعٍ كثيرةٍ
لكنّني لا أراكِ إلا من فرعٍ واحد
حيث كنت متجهاً إلى حفلة صباي
أحياناً
تقترب منّي هذه الفروع
تأكلني كتفاحةٍ فرنسيّةٍ تلمعُ كالمرآة
وحينما أقف
تستند بأكتافي مواقيت الكون كلّه
تتسع في رأسي مقبرةُ الزمن
وأكبر
وحدهم العجائز المتفرّجين عليّ من شرفة دار العجزة
صدّقوني
ربّما بدوت أشبههم كثيراً.

22

أمسِك وجهي بيدي
أحاولُ تمريرَ أصابعي فوقهُ قليلاً
كلّما تذكّرت شيئاً اختفت تجعيدةً
كلّما حاولتُ الابتسام
شعرتُ بطفلٍ قديمٍ يريدُ أن يحادثني.

23

حين رأيتكِ
لم أبتسم كثيراً
ابتسمت كثيراً بعدها
لأنّني لم أبتسم.
غيّرتُ كلّ شيءٍ في غرفتي
علّقتُ صورة جديدة لي وأنا أبتسم
نظرتُ إلى صوري القديمة وحاولتُ التقاط بعضها
ثم فقدت الذاكرة تماماً
فقدتُ كلّ ما سبق.

24

أفيقي أيّتها المياه – أفيقي
أفيقي أيّتها الغريبة كالسهوِ في السفر-أفيقي
خطوة-الهواء محضُ خطوتين
ومطرٌ بعدها تينٌ يسقطه الإله أشواكاً هشّةً ليشرّ حطامُها
غطاءً لرأسي العاري؛
العريّ رأسي – فأفيقي.

25

هاي – أنتِ
ذاك الصمت وأنا أغادرُ لا يستطيع الموت
ورأسكِ المتروسِ بالحكايا الشعبية يأكلني ببطءٍ، فأنام
ثم أغيّر المشهد في التلفاز – رغم ذلك أنام
ثمّ أعود
ثمّ أحاولُ أن أتذكّر ما قاله القتيل وهو ينظرُ إلى الغابة حيث فقد أخاه، أتذكّرُ بينما كان الوقت يغزلني ككنزةٍ صوفيّة من الخيطان المتوفرة مهما كانت ألوانها،
ثم أعود ببطءٍ كالإنترنت في مرتفعٍ جبلي
ثمّ أقف
وأصمت
وأصمت. حتى تتدحرج من رأسي كافّة أشكالِ الموت.

26

رأيتُ حاسة الذئبِ لدي
أنتِ رأيتها
وأفاقت الصحراء التي كانت تنظرُ لحوافرِ أقدامنا الخفيفة
وعقدت طوقاً من الرمال حول رقبتي
قبل أن تدخل المياه الميّتة ببطءٍ جسدي المبقّع بالموتى.

27

ها هنا أنت
تعدّين ما بقي من موتك القديمِ كتاباً
يغنّي والرصاص تحت لسانه
ها أنت ترسمين من إهليلجي الدموي وجهاً زجاجياً لخرابي
ها جئتُ

كبرتُ حين جئتُ ولم أجد جسدي

كلّ ما وجدتهُ ريحٌ

تعبثُ بالأمس والغد.

28

لا شيءَ مؤكّدٌ حول ما قاله العابثون عن إغلاق الطريق بين تراقيا والبلقان. لا شيء يوحي بالخوف من صوت جاك بريل وهو يلفظُ أنفاسه الأخيرة. غبارٌ - ركامٌ - هواءٌ ملوّثٌ أعرفُ أنّهُ ينتظرني هناك، أو في الطريق المؤديّة إلى صوت جاك. غير أنّني أعي تماماً أنّ الموسيقي لا تتعبهُ أثقال الحممِ التي تتساقط فوق رأسهِ وحوله.

وصل صوتي، وبقي جسدي ينتظر

يلتمس بمذاق التفاح حلماً خفيفاً يسيرُ بعذوبة عذراءَ في رأسي.

لا شيء يقلق أبداً

لا شيءَ يمكنه التحدّث مع الطريق كي تنفتحَ وحدها

لا شيء قادرٌ على أن يصمت وأنا أسير ملطّخاً بالغبار.

29

الحقيبة فقط تحوي أذني بيتهوفن

وبضع نغماتٍ لم يسمعها

ورغيفاً

الحقيبة لا تتسعُ لأكثر من رأسي

وما يحوم حولهُ من تبغٍ وورد

فليكن الصمتُ هو الصديق الوحيد في الطريق

فلتكوني أنت الصمت

فلأنم كحرّاسِ الليل في النهار

لا أحلمُ إلا بيوم الإجازة،

فلأحلم

فقط لأجد وجهي الميّت.

30

لي في نهارٍ يسبقُ الزمن شجرةٌ عارية

أوراقٌ كوجبةٍ شهيّةٍ للريح

كحفرةٍ لآخر الموتى

لم تجد من يغلقها

كمدنٍ فارغةٍ من الدخان تحيط بي

كتجلّياتٍ لنقاطٍ فارغةٍ تبحثُ عن ضلالها

كصدًى لأغنية Aranjuez mon amour فيما كان ريتشارد يبكي

كتفاصيلَ من أشياءَ لا يفكّر بها إلا الحمقى

كآخر كونشيرتو غادره عازفُ التشيللو وهو يشعرُ بالملل

كأشياءَ تأكلُ بعضها كالديدان.

31

كانت الغابة تأخذني إلى مراحل جديدةٍ للموت، للحياة التي يغفو على عتبتها حطابٌ شيخٌ يتربّصُ بلحاء الشجر.

كانت الغابة شكلاً آخر لجسدي

سأتذكرُ فيها

أنّني لستُ وحيداً كمنزلٍ مهجور

سأتذكّرُ الكهف الذي خرجتُ منه

ووضعتُ مفتاحهُ أمانةً بيد الذئب

سأتذكّر أنّني هناك عازف غيتارٍ

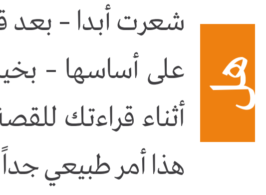
بموسيقاي شمسٌ رُسمت بدءاً من قريةٍ

شاعر من لبنان

علي دوبا

لماذا قراءة الكتب أفضل من مشاهدة الأفلام

محمد كريم



هل شعرت أبدا – بعد قراءة رواية ما ثم مشاهدة فيلم مبني على أساسها – بخيبة أمل لعدم تطابق ما كنت تتخيله أثناء قراءتك للقصة بالمشاهد السينمائية التي تشاهدها. هذا أمر طبيعي جداً إذا فهمنا كمية المعلومات التي نتلقاها في الحالتين.

دائماً يَملأُ الدماغ المعلومات الناقصة الآتية من الطبيعة من وحي الخيال والتجارب السابقة، فالقراءة تنقصها حاسة البصر والسمع والشم وغيرها لتكتمل صورتها. لذلك يتدخل بمعلومات أخرى (معلومات مشابهة للحدث المقروء) من الخيال ليُكمِل الصورة. أما الافلام، فلا تنقصها حواس كثيرة، لا يقوم الدماغ فيها بمحاولات لترسيم الصورة المكتملة. هذه الخاصية في أدمغتنا البشرية تعمل أوتوماتيكياً بمجرد الكشف عن نقص في المعلومات المُستقبلة من المحيط.

مثلاً، عند تخطيطك لرحلة ما إلى مكان لم تذهب إليه من قبل، تبدأ بتخيل سيناريوهات جميلة جداً ورائعة وممتعة، مأخوذة أحياناً من الأفلام والمسلسلات المغامراتية، أو من الصور التي شاهدتها على الإنترنت عن المكان المسافر إليه، لكن سرعان ما تتضاءل تلك الخيالات وتضمحل تدريجيًا مع انطلاقة الرحلة. ولا بأس في ذلك، قد تكون رحلاتنا أجمل مما تتخيله عقولنا، آمالنا لا تخيب في بعض الأحيان.

يجدر الذكر أن لكل منا تجارب فريدة عشناها في بيئة فريدة وفي دماغ مميز، عندما أقول لك الكهرباء، ربما ستبدأ بتخيل الأعمدة التي تخرج منها الأسلاك، أو إن كنت داخل المكتب بعملك، تخيل الأضواء المشتغلة، أو قوانين أوم والتوازي والتوالي إن كنت فيزيائياً. كل كلمة ترسم في عقولنا صورا مختلفة مأخوذة من دوائرنا العصبية التي تشكلت مع طفولتنا الخاصة وتجاربنا السابقة.

بفضل التكنولوجيات تراجعت الخيالات إلى الوراء وأصبحت التجارب التي نشعر بها ليست فريدة ومميزة لكل واحد منا، بل مشتركة وموحدة.

الذين يقرأون الكتب هم مميزون أكثر من الذين يشاهدون الأفلام مستوحاة من كتاب معين، لأنهم يستعينون بمخيلتهم الخاصة وتجاربهم السابقة لملء أحاسيس تكون مجردة في الكتب بينما متبينة في الأفلام ومشتركة عند المشاهدين. وهو الأمر نفسه عند الطلاب، فالطلاب الذين يقرأون الكتب المصدرية ويخرجون خارج ما يشرحه الأستاذ وما يبينه، يكونون أكثر إبداعًا من نظرائهم الذين يستعينون بمعلومات الأستاذ وشرحه.

قسمَت التقنيات بشتى أنواعها تخيلاتنا وتحاليل عقولنا إلى أربعة أقسام :

1- قسم التخيلات التامة: وهو عندما يبدأ الإنسان بتخيل في خضم عدمية المعلومات الواقعية المباشرة، كان الإنسان القديم في غياب التقنيات المعلوماتية يتخيل مثل ذلك. وهي تخيلات بحتة مستنتجة من التجارب السابقة والأفكار المميزة والتحليلات الدماغية للمعلومات السابقة. تكون عادةً غير مفيدة على أرض الواقع، الغرض منها التسلية، وغير معروف ما الذي يُشَغله ويطلق سلسلة أفعاله في دماغ الفرد.

2- قسم التخيلات الجزئية: يتشبث مخ الإنسان بجزء صغير من الواقع في البداية ثم يقوم برسم الدرب بنفسه وتخيل مساره مستعيناً بالمعلومات القليلة المستمدة من الواقع.

3- قسم التخيلات شبه المنعدمة: يتراجع الدماغ إلى الوراء قليلاً ليعيش التجربة واللحظة بدلاً من إتعاب نفسه بتخيل الظرف أو التفكير فيه كثيراً. مشاهدة الأفلام هي هواية قريبة من هذا القسم حيث ترتخي قدرات الدماغ البشرية ويفقد خياله قليلاً ليبصر خيال المخرج وصانع الفيلم. تجب ملاحظة أن الأفلام لا توفر كثيراً من الحواس، لذلك يعمل عقل الإنسان قليلاً للتفكير في تلك اللقطات التي تفتقر إلى أحد الأحاسيس الرئيسية، مثل الشم. وبعض الأفلام تحثُ المُشاهد على التفكير والتأمل، بالرغم من قدرة الدماغ المفيدة في تلك الظروف.



بابك رشوند

4- قسم التخيلات المنعدمة: تحدث نادراً في حالات طارئة ومباشرة التي لا تتطلب التفكير، مثل اللحظات المخيفة والصادمة التي تمنع الدماغ من الذهاب بعيداً والبدء بالتخيل، أو حتى التفكير والتحليل، ويكون هناك مجال فقط للأساليب والأفعال الفطرية (مثل سحب اليد تلقائياً من السطح الساخن). وفي بعض الظروف النادرة يتوقف الدماغ عن التفكير ويبدأ بعيش الواقع بلحظاته ويتحسس الأحاسيس مباشرةً دون فلترة العقل، وهذه تحدث عند المتأملين المحترفين الذين يجذبون انتباههم إلى اللحظة.

قررت أن أجرب هذه بنفسي، فاقتنيتُ كورساً متوفراً بثلاث صيغ (على شكل كتيب، وصوت، وفيديو)، الكورس هو من موقع TheGreatCourses، اسم الكورس كان: كتُب التي تهُم : مدينة الإله، مقدم من قبل أستاذ تشارلز ماثيوز.

في البداية، شرعت بقراءة الكتيب، ولاحظت أن خيالي بالفعل قد توسع، كل جملة رسمت صورة معينة في خيالي، صورة عن الحياة القديمة، الحياة التي عاشها القدماء، التي عاشها القديس أوغسطنيوس، تأملت الناس الذين تحدث عنهم القديس، أحسست بأنني على اتصال مباشر مع هذا الكاتب دون حائل يحول بيننا وأنا مُسَلمّ تفكيري إلى حروفه ليرشدني إلى الصورة الصحيحة مستعيناً بتجاربي السابقة الخاصة والمعلومات المميزة المنقوشة في دماغي.

ثم بعدها استمعت إلى الكورس، هنا تغير الأمر، فقد كنت أسمع صوت تشارلز ماثيوز وهو يقرأ الكتيب، أحسست بغرابة لأول وهلة لأني لم أتوقع صوته أن يكون هكذا. لاحظت أنني أركز أيضاً على حال الأستاذ القارئ بدلاً من التركيز كثيراً على النص، راودتني أسئلة كثيرة عمّا يفكر فيه عندما يقرأ هذا الكتاب أو كيف استطاع انتقاء معلومات مهمة وترك الآخر، أو من أي مكان أتى قبل الدخول إلى الأستوديو وتسجيل صوته. لكنني ما زلت متخيلاً للسيناريوهات من خيالي الخاص.

وأخيراً، شاهدت النسخة المصورة من الكورس، ابتعدَت أفكاري وتخيلاتي عن العملية أكثر، حيث كنت مركزاً على الأستاذ وطريقة تحركه من مكان إلى آخر وطريقة كلامه وملابسه وشكله عامةً. كنت أعيش اللحظة مع الأستاذ بدلاً من التفكير في الأحداث التي عاشها القديس أوغسطينوس وعما يتحدث عنه في الكتاب. وكانت هناك بعض صور مرسومة لكنها لم تكن كما أتخيلها من محض تجاربي المميزة.

هكذا اتضح لي في النهاية أن قراءة الكتاب كانت أفضل بكثير من مشاهدة الفيديو عنه، لأنه أعطاني تجربة مميزة من خيالي أنا، وربطت المعلومات الموجودة بالفعل في دماغي مع بعضها، وحفزت عندي مشاعر مألوفة بنكهة جديدة في حدث جديد. ولم يحصل هذا مع الفيديو، في تلك النسخة شاركت الرؤية والأحاسيس مع كل من شاهدها.

علينا أن نختار ما هو مناسب لنا بين الأقسام العديدة للتخيلات لكي نقتطف أحسن المعلومات وأنفعها، فليس هناك قسم معين مفيد في شتى الحالات.

كاتب من العراق



زِينُو بْيَانُو

شعريّة مُطْلَقَةٌ

منذ صدور "البيان الكهربائي" سنة 1970، الّذي وقّع عليه صحبة ماتيو ميساجيي وميشيل بولتو، ما انفكّ زِينُو بْيَانُو عن القيام بأبحاث شخصيّة بعيدا عن الفضوليّين وعن الصّخب. يبدو هادئا من الخارج، لكنّه كالبركان النّائم يحمل لهبا لا يهدأ. كلماته نَفَسُهُ واهتمامه بالأشياء كلها تعبّر عن تناغم غريب بين لغته الفرنسيّة المحضة وفلسفته المشرقيّة أو ربّما الاستشراقيّة. كيف لا وهو يولي للعالم وللواقع وحتّى للتّاريخ اهتماما من نوع آخر، أي أنّه يذهب في عمق الأمور باحثا عن لبّ المعاني.

شاعر ومترجم ومفكّر وجامع مقتطفات شعريّة، زِينُو بْيَانُو المولود بباريس سنة 1950 يعيش منذ بداية السّبعينات حياة عنيفة بقدر ماهي حكيمة في الشّعر. من بين أعماله "قريب بلا حدود" و"اليأس غير موجود" و"عن عالم متأرجح" ومديح صغير للأزرق" عن دار غاليمار للنّشر، ودراسة تحت عنوان "كريشنامورتي أو عصيان الفكر" عن منشورات سوي. كما أنّه مترجم فذّ عن اليابانيّة والهنديّة والصّينيّة والروسيّة. في الحقيقة نعترفُ بإعجابنا الشّديد به ونرغب من خلال هذا الحوار التّعريف به وبأعماله ونظرته الفريدة إلى الشّعر والعالم.

قلم التحرير

الجديد: من أنت، يا زينو بيانو؟ ربّما يبدو هذا السّؤال غريبا بعض الشّيء، لكنّه شرعيّ فانطلاقا من اسمك ولقبك، تبدو غريبا وكأنّك من عالم آخر مختلف؟

زِينُو بْيَانُو: هو إذن عالم ضارب في الغيريّة. لم يُكْشَفْ إلاّ بالحفر في ما هو حيّ. يمثّلُ الشّعر هنا أبجديّة مُبْهِرَةً. مثل سؤال أخير لا نهاية له ولا هوادة فيه. هو بمثابة الأطروحة عن كلّ "ما أنا"، عن كلّ الأزواج الّذين يعبرون القلب والرّوح على حدّ السّواء.

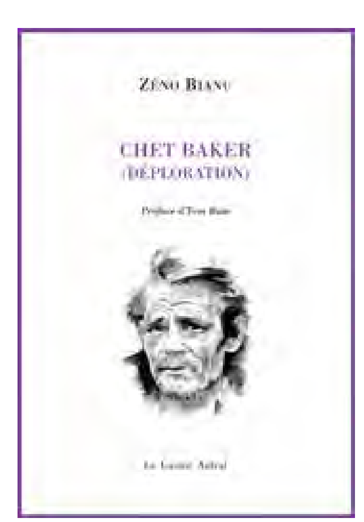
الجديد: من روسيا مارينا تسفيتايفا إلى الهايكيين اليابانيّين القدامى والجدد مرورا بالهند وكتابات الفيدا وصولا إلى القرن الحادي والعشرين، يبدو أنّك تعشق الشّرق. كيف وُلِدَ هذا الشّغف وكيف تعيشه يوميّا؟

زِينُو بْيَانُو: نعم، هو شغف، وهو بدوره يُعلّمني أن أتألّق وذلك منذ رحلاتي الأولى إلى الهند في بداية السّبعينات. إنّها دائما مسألة عدم فقدان "عِلم التّراجع السّحري" الّذي كان يتحدّثُ عنه هنري ميشو. هكذا يبدو الشّرق بمثابة فضاء مقاومة لكلّ أشكال العبوديّة، إنّه قوّة زِيٍّ.

الجديد: كتابتك النّثريّة ضاربة في العلم والتّعقيد، في حين يمكن اعتبار شعرك مقتضبا حتّى أنّه يطمح للصّمت. كيف تكتب؟

زِينُو بْيَانُو: أبحثُ عن شرائط شعريّة مُطْلَقَةً. يبقى الواقع أبدا غير كافٍ. أبحثُ عن نَفَسٍ يمنع اللّغة من الموت. كلّ كتاب من كتبي يحاولُ أن يُشارك في وحدة مُتضاعفة، في نشيد ذي تنغيمات مستمرّة. إن كان الشّعر بالفعل أعلى حالات اللّغة، أفليس كذلك أعلى حالات الحياة، مكان التّساؤلات البشريّة ذاتها؟

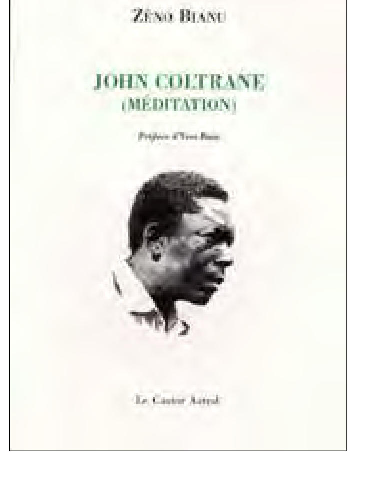
الجديد: من هم الشّعراء الّذين أثّروا فيك؟ كيف تتعامل معهم اليوم وما هي مكانة الشّعر في الوقت الحالي، إذ تبدو عبارة هولدرلين عن "الفقر" أو "الحرمان" من الميراث معاصرة لنا؟















زينُو بيَانُو: رامبو وأرتو وميشو وشعراء "اللّعبة الكبرى"، كلّ هؤلاء أقرأ لهم وأعيد قراءتهم باستمرار. في أمكنة وأوقات ثمينة ومتوحّشة. حيثُ تتجسّد أمنية هولدرلين وتبدو ضروريّة للغاية جيلا بعد جيل. يوجد شعراء كثيرون آخرون اعتبروا أنفسهم كأبناء "نور معيّن"، وكثيرون آخرون لهم أصوات تتحدّثُ بداخلي وتدلّني على "نقاط التميّز" في العالم.

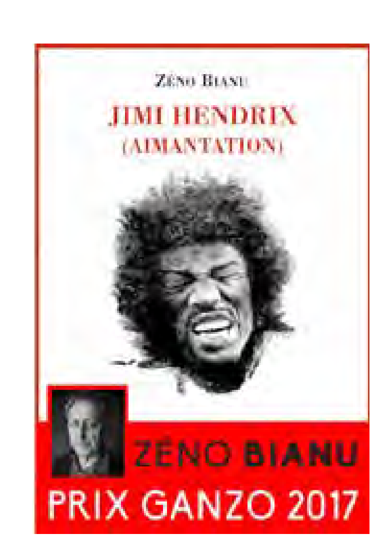
الجديد: يبدو أنّك توكل إلى اللّون الأزرق حبّا لا مثيل له. صحيح أنّ عيونك زرقاء، لكن ما الّذي يفسّر هذا الاهتمام؟

زينُو بيَانُو: يظهر الأزرق بمثابة أخ أبديّ الوجود. يتكلّم في باطن العيون. أزرق بسرعة الحياة الحقيقيّة. يُمكنُ أن نحلم بصورة صحيحة. كان يقول إيف كلان بطريقة ساخرة "كي أرْسُمَ الفضاء، يجب عليّ أن أذهب على عين المكان". يوجد دائما عندي مشروع شعر لا ينفكّ عن بثّ مغناطيسيّته.

الأزرق رمزه المكتمل. نقول بالفرنسيّة إنّ اللذّة زرقاء والحبّ أزرق. وكلّ ذلك يختلج في باطن القلب وفي باطن الكون.

الجديد: توفّي عدد كبير من الشّعراء الكبار الفرنسيّين والنّاطقين بالفرنسيّة خلال الفترة الأخيرة. كيف ترى المشهد الشّعري الرّاهن؟ هل يبدو لك الشّعر مستمرّا أو في خطر؟ هل تساهم التّكنولوجيا الجديدة في موت الشّعر؟

زينُو بيَانُو: تصمدُ الكلمة الشّعريّة منذ أورفيوس والفيدا. لديها متنفّس... تمنح منذ آلاف السّنين حدسا نورانيّا، سلطة عليا للتألّق، مئات الأيقونات المفعمة بالحياة، زارعي اليوتوبيا... لا يمكن أن ينقطع هذا التصوّر النّابض للكائنات والأشياء مهما كان





الشّكل...

الجديد: إذا كان عليك أن تبدأ من جديد، ما هو الخيار الّذي تُفضّله؟ إن كان بوسعك أن تتجسّد أو تعيد التجسّد في كلمة وفي شجرة وفي حيوان، أيّ منها تختار؟ وفي الختام، إذا كان يجب أن يُترجم لك قصيد واحد إلى اللّغات الأخرى، العربيّة مثلا، أيّ واحد تختار ولماذا؟

زينُو بيَانُو: سأذهب بعيدا أكثر، دائما مع رامبو، كي "أُقبّل فجر الصّيف". سأعيد التجسّد (لكن هل واثق من تجسّدي الآن؟) في كلمة اللاّنهائي وفي شجرة الحور وفي نمر.

سأختار "كريدو" ("اعتقاد") كقصيدة للاحتفاء والتأمّل والتّنويع. إنّها لبّ عملي.



معتقد

أعتقد
في الحياة في الموت
في الحبّ الكبير الممنوح
أو المقطوع.
أعتقد
في الجاذبيّة الحقيقيّة
في الحنان عديم الرّحمة.
أعتقد
في باطن اللّيل
في باطن المطر.
أعتقد أنّه يجب أن نموت
ثمّ نحيا
أن نموت قبل أن نموت
كي لا نحبّ الموت.
أعتقد في الدّخول إلى الصّدى
في الدّخول
ببداهة
في كامل الشّفافيّة.
أعتقد أنّي غير قادر على كراهيّة
ما فعلتُ.
أعتقد في النّظرة المقلوبة.
أعتقد
أنّ كلّ شخص يمكنه الخروج حيّا من هنا.
أعتقد في ما هو مجمّع
مفتوح
مرتفع
مرتجف
في جزء من مئة من تنهيدة.
أعتقد أنّ كلّ كلمة صحيحة
تأتي من داخل السّماء
وأنّ هذه السّماء
تنفث في أعمق أعماقنا.
أعتقد في الحماسة السّائلة.
أعتقد





أنّه يجب التّدمير
للتّمجيد.
أعتقد في أرتو
عندما كان يزور معرض فان غوغ
بخطوات السّباق
كي ينظر بشكل جيّد
كي يُعيد التّرتيب بشكل جيّد.
أعتقد في ألبيرت أيلر
عندما يعزف في جنازة كولتراين
في توهّج
منكسر
ثائر
في أفق الطّوفان.
أعتقد
مثل كنراد في قلب الظّلمات
أنّه يجب أن نمضي قدما
في عتمتنا الشخصيّة
كي نرى بوضوح
أنّ الارتجاف
لا يظهر أبدا
حيث الخجل
الكراهيّة
الخوف.
أعتقد في العتمة الوحيدة
في اللّحظة النقيّة للّيلة السّوداء
كي تلتقي جُرْحَهَا
كي تُصغي إلى عضّتها الحقيقيّة.
أعتقد في تلك الطّرقات
حيث الجسد يتقدّمُ في الفكر
حيث نُفاجأُ
ضجيج خلفيّة الأكوان
بتلك العيون
الّتي بكاها فينا
اللّيل
بتلك العيون الّتي غسلتها فينا
الحياة .

أعتقد مثل تراكل
أنّنا بإمكاننا أن نشرب صمت الله
أعتقد
أنّنا يجب أن نسكن النّور
بتساؤل طويل
دون جواب.
أعتقد في زوران موزيتش
راسما حزم الجثث
على ورق سيّء
لا يزال يعثر على الحياة
في أعماق المخلوع
في أعماق المتجسّد
في أعماق المُبْتَلَى
المُعَوَّذُ
العموديّ.
أعتقد في كُسور الحمّى
في انتفاضات اللّيل
في جروح الأعصاب.
أعتقد
في وجوب الارتكاز
على الرّيح
في الرّكوع في البحر
وتكريس ذواتنا
إلى ما لا نهاية له.
أعتقد أنّنا يجب أن نفكّر
مثلما يسقط نيزك
مثلما تبكي نجمة - أمّ
يجب أن نتمكّن
من الوعي الحميميّ بمصيبتنا
كي نبدأ
حقًّا في الابتسام
كي نُغامر
في أزرق ممّا هو أزرق.

حاوره: هياسنت شابير، والنص العربي خصيصا لـ"الجديد".

ترجمة: أيمن حسن

حسين جمعان



عدمية وفهلوة ومسرح عرائس

أربع قصائد

ديمة محمود

رأساً على عقب

كنّا ثلاثةً والشّيطان رابعنا يدير أوجُه الدّومينو

بدت زرقاء كأنّها الفراغ في تأهّبها للسّباق أو استعارة البهجة

تُشقلب رجليها فتثقبُ السماء بصرخةٍ

تفرط الحذر بمشرطٍ غير مباليةً بالنّزيف

ثم تفرد بصاقها على أكبر مساحةٍ من المرآة لترى تقاسيمها بوضوح.

صارت المستطيلات مخروطيّةً فانتبهنا للّصوص

أومأنا لِنعالنا بالانفلات والسماء والأرض فوّهتا بركان

صرتُ صليباً وانتصب صاحباي نصفين على المذبح

الآن أدرك أنّ جُلجلتي لم تنتهِ وأن مآلاتيَ حبلى بالبدايات

وأنّ صاحبيّ وتدان أحمران لخيمةٍ في صحراء التّيه

ولأنّ الأربعين استلبها القُطّاع

عادا يلوكان فجاجة الحقيقة ويجرّان الطّالع.

حطّ ابن جنّي أقراص العجين على الدّومينو كأنّما على رؤوسها الطّير

نلجم شفاهنا وحناجرنا وببطءٍ نصطاد النّمل بأقدامنا وأيدينا

نلصقُه علي الدّوائر السُّود ونسخرُ من الجِدّ والجِدة هكذا

تكْ تكْ تكْ تكْ تكْ تكْ تكْ تكْ تكْ

يساراً تتحرك عقارب السّاعة

يصيح المؤذّن بالخارج: "الصّلاة خيرٌ من النّوم"

للعقارب مقصّاتها ومداراتها

هذا السمُّ لن يجنح للعسل لكنّ صبحاً بالباب يبدّل قدميه متردّداً

وتكْ تكْ تبدّل الصّوت والخطّة أيضاً.

-*-*-*-*

مواقيت غول

لصوتك رائحةُ الغرباء إذا ما استبدّ بهم الحنين واصفرّت أحلامهم

وأزيز عربات النقل التي أنهكتها المسافات وتبحث عن كفّ سائقها الأول

وتُرّهات الصعاليك لمّا تغيض أسنانهم في قاع زجاجات الفودكا قبل وضح النهار

احضن صوتك وتعالَ كغولٍ لنستلقي على رملٍ ساخنٍ

نعيد صنع خريطة العالم ونقنّن الدراكولا ولو على مراحل

مثلاً الساعة الثانية عشرة جرعة الزلازل والبراكين

هذا الثلج سيكونُ ساخناً جداً في الظهيرة

ستتعلّق كلّ المسطحات المائية في الهواء



أسامة دياب

في الثانية قيلولتنا تحت البحار والمحيطات

وعلى شرفةٍ في النهر سندلّي رجلينا ونتقافز كالدّلافين

فتبرد سماء العالم تحت أرجلنا بينما يجري ريقانا كجعفرٍ ناشزٍ نحو الأبديّة

سنكون قريبين جدّاً من الله وتندلق ذبذبات أفكارنا بقوّة

لن نجهد أنفسنا بالدعاء والتوسل والأمنيات

في الخامسة سنتمطى كثعبانين فنخلع الأشجار معاً ونزرعها في مياهنا

ليصير حفيفها دافئاً وشهيّاً

عند الفجر ستنمو ركبتي مرّةً إثر مرّةٍ على صدرك



بينما أرزح في فكيك كسمكةٍ غادرت الماء وتتعلّق بما تبقّى من فقاعات الهواء
بصدىً تركوازيٍّ لا تبرح شطآن الشّباك مجرّاتِ قيثارة
الأحواض لمّا تفيض والقاع يصفّق الحفيف والقوارير.

عُنق النهر

قلتُ كثيراً عن السّلام الرّوحي والإيجابية في تناول الأشياء
قلتُ كثيراً عن العدمية والفهلوة ومسرح العرائس
نظّرتُ كثيراً عن ضحالة خاصرة القضيّة واسوداد حلمة النّقد
هل الدّائرة شكل ألوهيٌّ لا يقبل العشيقات ولا الخلاسيات
وعلينا أن نَحُلّ وثاق عزائمنا ونتدلّى من البحر
ذلك الأرمل الذي يظنّه العصابيّون مثار الرذائل والحكمة في آن.
كنّا بطاريق لمّا طوينا عنق النّهر في مُدية
ركضنا غير مذعورين إلا من هواجسنا وأنانا العليا
قتلناه.. نعم قتلناه
لكنّه لايزال يومئ بقضيبه من شروخ الطّين المتهالك إثر حريق أكبر
ليته جدع أنوفنا وأخيلتنا ومرائينا وشبقنا قبل أن نستقلّ دورنا في قاطرة المقهى
ليس للتّبيان أن يفسر خيباتنا و لواذنا بمنكبي الحلم
هاتي مآقيك يا سمراء وخذي خواتمي وأقراطي وأسورتي
خذي رائحته التي تعُبُّ معدني وجذوري وذاكرتي
ليس لي الآن أن أبرح دخاني أو أن أجمعه
لكنني سأُلهم التيّار أن يعبر بي لأفنّد هلوسات اليوتيوبيا
وأقصّ على الرّاوي مآل الأوديسّة بلا سيفٍ ولا لسان لاذعٍ ولا حتى شوكةً من "أزهار الشر".

لم تلدهم أمّهاتنا

الذين لم تلدهم أمّهاتنا نكثّوا جديلة اللّيل في خضم الأحداث
وأسرجوا زيوتاً للأفئدة والأهازيج
هذه الطّريق ذئبةٌ مفخّخةٌ بالتجربة والمخابر
تلفّ أكياس الفضيلة لتزنّرَ عنق الواقع واجترارات التّركيب
تصطفّ البواكي أعوادَ بوصٍ في طريق زراعيّة
تبتهل للبهلوان ليحزِم الألوان والضفادع
يأبى الإسفلت أن يلين لعربة "الكارّو"
تتعثرُ بكلٍّ من وما فيها
بينما النّصلُ منهمكٌ في معوّذاته ويمضي قدُماً.
سيجدي زمناً البكاء على اللّبن المسكوب
لن يأتيَ أو يلحق بنا
ذات يبابٍ يهزّ رؤوس النّخيل ويقْسم أنها قد أينعت
ترنّح الأرامل والمطلّقات في سراديب الذّكريات وجلد الذّات
ومحاكمِ الأسرة وصكوك الميراث
يشهد الحنظل الزّاعق في حويصلات اللّغة أنّ الزّمان، رديفَ المكان، أكذوبتُنا الكبرى
وأنّنا نغمد وعينا مراراً _مختارين_ دونما أسمالٍ ولا أوراق توت
ولأنّ الجزرة كانت من إسمنتٍ شطرت العصا أسداساً
فحلّت علينا لعنة العصاة ومتسوّلي عربات "المترو"
قد نوقن بعد حينٍ أن مرائيَنا ليست لنا
لكنّها أيضاً ليست لهم
ضيّعوها حين جزّوا ترابيس الأسرار والمخادع
ودفنّاها لمّا طأطأنا رؤوسنا مرّة.

شاعرة من مصر

أسامة دياب



ملف

قلم المرأة وصورة الرجل

في استكشاف السرد النسائي العربي

شارك في إعداد الملف

يسرى اركيلة، يسرى الجنابي

أسامة دياب



ملف

شخصنة الرجولة في سرود المرأة

نادية هناوي

ليس الرجل في نظر المرأة كاتبة أو ساردة مجرد كائن مرعب عليها أن تخشاه أو مخلوق وديع ينبغي أن ترعاه ولا هو حاجز منيع فتتوخّاه أو سند مهم وعتيد تتكئ عليه فلا تنفصل عنه ولا تتعداه؛ بل هو هذه كلها معا تماما كالرجل الكاتب أو السارد الذي يعرف أهمية المرأة في سرده فلا يتخطاها ولا هو يمارس حياته من دونها ولا يخطو خطواته بعيداً عنها.

هذه هي (الشخصنة) في البناء السردي التي هي عملية اتصال وتوحّد وانعكاس محاكاتي للواقع الحياتي بوصفها مرادفة لكلمة الوجود حيث كل ذات هي مجموعة ذوات. وكلما كان الكائن الإنساني معطى خاما يظهر ويتكون، ازداد اتجاهه نحو التشخصن (ينظر: من الكائن الى الشخص، الجزء الاول، محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر، ط2 ، 1968، ص11).

وإذا وصفنا الذات الساردة بأنها أنا الكاتبة روائية أو قاصة فلا بد لها أن ترتبط مع "أنت" و"أنتم" و"هو" و"هم" أي الآخر والآخرين، مشخِّصة وجودها فرداً لا ينفصل عن العموم النسوي، خاضعة لطوابع التخييل وما فيه من طاقات في التجسيد الرومانسي أو الواقعي. وإذا كان غالباً على الرجل نظرته الواقعية للحياة؛ فإن الغالب على المرأة نظرتها العاطفية لهذه الحياة التي ما منحتها مثلما منحت الرجل؛ بل جعلتها دونه هويةً وصوتاً وإبداعاً.

ومن ثم يغدو عالم الخيال بالنسبة إليها ملاذا تشخصن فيه ذاتها وتحقق أحلامها وطموحاتها في المساواة والتحرر والاستقلال. وليس شرطا أن تجعل المرأة لذات الرجل في عالمها هذا وجودا مثل الذي يمنحه لها في عالمه الواقعي أو مثل الذي تراه هي في عالمها.

وبهذا تكون معادلة الشخصنة ذات طرفين (الذات + الآخر) بوصفهما كيانين إنسانيين متصلين لا ينفصلان وفي الآن نفسه يتمتع كل واحد منهما بهويته الخاصة التي لا ترتبط ولا تتوافق مع هوية الآخر إلا إذا تنازل أحدهما للآخر واقعيا أو رومانسيا. ولا نقصد بالتنازل هنا المعنى الشخصاني الذي فيه يؤكد أحد الطرفين وجوده ويرسّخ سلطته على حساب الآخر؛ بل المقصود المعنى الاعتباري الذي فيه يعترف أحد الطرفين بالآخر ويقر له بالأهمية والمركزية من قبيل أن تحضر الذات مشاركة الآخر الذي هو معادل لخصائصها فلا هو ندّ لها ولا هو متعال عليها.

وهذه الجدلية الإبداعية في التضاد والتوافق، والحضور والغياب، والتأكيد والنفي، والتقبل والنبذ، والاحتواء والانتفاء، والصدّ والضمّ بين الرجل والمرأة هي لب الإشكالية التاريخية التي خضع لها الجنس البشري في وجوده عبر العصور. وعلى الرغم من تطور الحضارات وتنوع الثقافات؛ فإن الإبداع الإنساني ظل يخضع لهذه الجدلية بشكل جليّ. فكان المثال والواقع حاضرين في كل أشكال التعبير الإبداعي عن الحياة الإنسانية. ومن ذلك التعبير الأدبي بالسرد قصصا وروايات وحكايات ومذكرات والتي فيها تشخصن الساردة نفسها بطريقتين تتفاوت فيهما أهميتها كأنثى:

الطريقة الأولى: مسايرة المعادلة آنفا مقرة للطرف الآخر بالتفوق والهيمنة عليها بكتابة ذكورية ليس لها فيها كيان أو هوية كما لا تاريخ لها يتحدث باسمها ولا قضية لها تتبناها أو تدافع عنها.

الطريقة الثانية: قلب هذه المعادلة عبر استعادة الساردة تاريخا خاصا بها تصنعه لوحدها مقيمة نظامها الأنثوي بمثالية تخييلية تستردّ فيها قيمتها وتؤكد هيمنتها منحازة لبنات جنسها واعية بالقضية النسوية معززة وعيها بالتدليل على قدرات المرأة الكبيرة والحقيقية.

وليس يسيراً للمرأة . التي أريد منها أن تكون أدنى من الرجل . ممارسة أو تبني


وليد نظامي



الطريقة الثانية مشخصة حالها هيمنة وإثباتا إلا بالكتابة التي هي سلاح أثير ووسيلة ناجعة بها تتمكن من انتزاع الذكورية من مركزيتها متبادلة الأدوار معها بمثالية، معلية البعد الأنثوي فيها فتغدو هي المركز أو في الأقل المعادل الذي يساوي أو يوازي الرجل في مركزيته، وقد أقر بهويتها واعترف بأنثويتها من دون أن يُنتقص وجوده أو تُلغى فاعليته.

بمعنى أن هدف المرأة من شخصنة وجودها وقلب المعادلة الحياتية سرديا ليس إلغاء دور الرجل وإنما التمتع بالاستقلال والظفر بالتحرر كاتفاق لا بد فيه من الاختلاف. وهذه التعادلية هي جزء من عمومية النسوية التي فيها تجتمع الأضداد والتوافقات كأنها هي المونادة التي فيها جوهر الفرد كامن في ديمومته الكلية التي فيها النسوية ضرورة منطقية لفردانية المرأة.

ومن ثم يكون منطقيا في السرد النسوي أن تشخصن المرأة الرجل لا لبزّه وغلبته وإنما لتوكيد فردانية حالها وتوافقيتها مع كليتها النسوية معبرة عمّا تتوق إليه داخل هذه الكلية.

ومثلما أن للرجل تصوراته الخاصة عن المرأة كذلك لها هي تصوراتها الخاصة عنه، فكيف تشخصن المرأة الرجل في سرودها القصصية والروائية ؟ وبأيّ طريقة تبني تصوراتها المادية والتجريدية للرجولة ؟ هل تظل عاجزة عن موازاة الذكورية فلا هي تخترق حصونها ولا هي قادرة على الإفادة من نقاط ضعفها ؟ ولماذا تظل الشخصنة النسوية غير النمطية للمرأة مرهونة بتحررها تحررا كاملا وغير مرهونة بتحرر الرجل من معتقداته وتصوراته النمطية للواقع الإنساني بمعنى أنّ فكرة تحرّر المرأة وقف على فكرة تبعية الرجل لها ؟ وهل ننتظر من أجل أن تتوكّد فاعلية المرأة غير النمطية كعنصر مهم وأساس إلى ذاك الوقت الذي فيه تتفكك المجتمعات وتنهار؟ وكيف ينبغي أن تتعامل المرأة مع نمطيتها التي يراها الرجل ظاهرة في جسدها حسب ؟ كيف ستعبّر المرأة بجرأة وتخترق بعنف مواضعات الكتابة الذكورية بكتابات نسوية لا نمطية ؟ وما مشروع الكاتبات العربيات وهن يؤيدن التمظهر العمومي لخصوصيتهن النسوية بهويات تامة لا نقص فيها ولا اتّباع ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تعني وضع الكرة في ملعب النسوية التي عليها تتوقف مهمّة قلب الشخصنة النمطية للرجل. وهذه بالطبع مهمة ليست يسيرة بالمرة؛ بل هي عويصة تمثيلا وربما بعيدة منالا. ولن نغالي إذا قلنا إن الإمكان في بلوغ ذلك القلب أو بأقل تقدير القيام به يظل متوقفاً على المرأة نفسها لاسيما المثقفة الكاتبة والساردة التي تملك الكتابة سلاحاً فاعلاً في هذا المضمار.

وإذا كانت بغية المرأة من وراء سرودها القصصية والروائية هي شخصنة نفسها وبنات جنسها وأيضا التعبير عن رغبتها بأهمية تقديم تصوراتها الجديدة عن الرجل مفرداً ومجموعاً فإن لا مناص من أن تتوزع كيفيات شخصنة هذه التصورات بين اتجاهين أحدهما إيجابي معتاد والآخر سلبي وغير معتاد، كالآتي :

الاتجاه الأول: الشخصنة الإيجابية

فيه تصور المرأة الرجل شخصا لا مثيل له ناظرة له. فردا كان أو كلا. من منظور ذكوري، والمحصلة كتابة سردية ليست نسوية لأن المرأة تكتب بقلمها ما ليس في صالح جنسها، فترى نفسها من خلال عيني الرجل تابعة له لا تملك ما يملكه، محافظة في قصصها ورواياتها على ما يريده ويرضيه كسيد ومالك له جبروته وليس عليها سوى إطاعة أوامره والإقرار بمكانته وقيمته، وذلك بواحدة من الصور الاتية:

1. الرجل البطل الذي يبرز إلى عالمها كائناً مركباً وخطيراً ذا بأس وأهمية، يتفوق عليها بالعقل والأخلاق والتاريخ والقوة. وإذا كانت البطولة دوما للرجل فإن دور المرأة ثانوي أما كملهمة أو كملحق فلا تتكلم ولا تفعل سوى ما يعضد مكانة الرجل ويؤكد غلبته أو كعدوّة ينبغي للرجل أن يظهر تفوقه عليها (ينظر: غرفة تخص المرء وحده، فرجينيا وولف، ترجمة سمية رمضان، مكتبة مدبولي القاهرة، 2009، ص91 . 92).

وما دام الرجل في نظر المرأة بطلا؛ فإن تبعيتها له تظل قائمة كنوع من "الإفراط في الوعي التاريخي الذي يحاصر الإنسان والذي يمنعه في الوقت نفسه من ابتكار أيّ تجديد تاريخي حقيقي" (نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص 157).

ومن ثم تظل في وضع التابع غير منتفعة من وجودها في صف المهمشين والمستضعفين والمقهورين ولا قادرة على نيل حقوقها؛ بل هي مسحوقة ومهانة مقتنعة بما وصفها به المفكرون والفلاسفة، راضية أن تمارس ضدها كل صنوف القهر واللامساواة لا تعترض على مقولة إن "المرأة كلما كانت أكثر أنوثة.. تعدت بيديها وقدميها لكل أنواع القوانين والحقوق.. بتفوق هائل" (هذا هو الإنسان، فريدريش نيتشه، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، د. ت، ص 76)

بل تجد أن أوصافا مثل المرأة الراقية والنمط المثالي وتحرر المرأة كلها تحطُّ من منزلتها كامرأة (ينظر: المرجع السابق، ص 76 . 87)، من منطلق أنها إذا كانت لها فضائل فيجب تجنبها (ينظر: أفول الأصنام، نيتشه، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، افريقيا الشرق طبعة اولى 1996، ص 13).

2. الرجل الوصي الذي على المرأة الإذعان لعبقريته وفاعليته وموهبته، فهي صنيعته التي غيّب تاريخها وهمّش وجودها خشية استعاداتها لدورها الأمومي مستحوذا على أنوثتها التي يأبى أن يساويها بذكوريته. وبهذه الصورة النمطية للرّجل تغدو العفة "ذات أهمية دينية لحياة المرأة وقد

وليد نظامي



تحوصلت وتلفلفت واشتبكت مع أعصاب النساء وغرائزهن حتى أن استئصالها ووضعها تحت بؤرة الضوء يعد عملا يتطلب شجاعة نادرة" (غرفة تخص المرء وحده، ص 101).

3. الرجل المركز الذي تقرّ له المرأة بالغلبة ولا تعكر فيه النساء مزاج الرجال ولا تخيب ظنهم ولا تسيء إليهم ولا تضعف مهابتهم ولا تتسبب في ألم عميق لهم ولا تؤجج غضبهم؛ بل هن يذرفن الدموع ويقدمن حياتهن وينتكسن ويعوقن وينتهكن وليس من حقهن أن يكون لهن تراث يخلفهن. وهذه هي المجهولية التي تراها فرجينيا وولف "تجري منهنّ مجرى الدم، والرغبة في أن يحتجبن ما زالت تتملكهن وهن حتى الآن غير مكترثات بأمر الشهرة مثل الرجال. وإذا أردنا حديث العموميات فغالبا ما تمرّ النساء على شاهد قبر أو علامة طريق دون أن تأخذهن تلك الرغبة المأجوجة في كتابة أسمائهن عليها.. تحت وطأة غريزة التملك" (المرجع السابق، ص 102).

وتظل مركزية الرجل تتجلى في تاريخه فهو صاحب العقل العظيم الذي ينبغي للمرأة .التي ليس لها غير الحدس والعاطفة من دون عقل (ينظر: الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، ص 60) . أن تكرس نفسها لخدمته ومدارة أحواله وتلبية رغائبه مقتنعة أنها أقل قدرة منه عقليا وهو المتميز عليها جنسيا والمتسامي والمتجاوب والخلاق فكريا.

وعادة ما نجد هذه الشخصنة الإيجابية للرجل واضحة في السرد الذكوري، فلا فرق بين قلم المرأة وقلم الرجل ما دامت الشخصيات النسوية متعاطفة مع الرجل ترضي غروره وتُدين المرأة، مجيّرةً أعمالها لصالحه بوصفها هي الضعيفة والضحية المغوية في عالم اجتماعي فيه الرجل هو الأفضل.

ولن نمثل على هذا النوع من السرود؛ أولا لمألوفية التمثيل القصصي والروائي ووفرته عالميا وعربيا وثانيا لأن شخصنة الرجل هنا لا تماشي ما نريده وهو إثبات كيان المرأة الأنثوي؛ وثالثا لما فيه من نماذج لكاتبات يَظهرن نسويات على الصعيد الاجتماعي مدافعات ومنافحات عن النساء بينما يكن على الصعيد الإبداعي متواطئات مع الذكورية مسايرات مواضعاتها الكتابية.

الاتجاه الثاني: الشخصنة السلبية

إذ تشخص المرأة الرجل من منظور نسوي ناظرة لفرديتها وكليتها مركزا، متخلصة من التبعية ومنتجة كتابة سردية تندرج في أدبيات السرد النسوي مصورة الرجل تصويرا فيه انتصار لحالها وحال بنات جنسها بنسوية عمومية، كأن تجعل منه هامشا أو تستصغر دوره أو تقلل من قيمته وأهميته مقاومة مركزيته محاولة التكافؤ معه وربما التفوق عليه. وذلك بواحدة من الصور الآتية:

1 . الرجل المستكين الذي تتغلب عليه الكاتبة/الساردة بوصفها ذاتا فاعلة وواعية وشريكة لا دونية في مكانتها، ولا استلحاق أو انسحاق في قيمتها كأمر واقع يدلل على أحقية النسوية في أن يكون لها خطابها الأمومي/الماتريكي الذي يضاهي الخطاب الأبوي/البطريركي، متعاطية الحديث عن نفسها من منظار مثالي يحتفي بأنثويتها ويناصر تطلعاتها التحررية، عاملة على قلب ما ترسّخ من الثوابت القائلة بأن النساء أضحل عقلا ووعيا وأكثر عاطفة ووجدانا أو تدلل على حاجتها لا إلى أن تملك حيزا يخصها وحدها حسب؛ وإنما أيضا أن تملك طبيعتها الحقيقية التي تريدها هي لا التي صنعها الآخر لها مزيفة أو مضللة بحجة أنها واقعية.

وإذا ما تهشم الاعتداد الفحولي أمام القدرات النسوية؛ فإن من الطبيعي أن يرغم الرجل على الاستكانة ويكون لزاما عليه الاعتراف بدور المرأة المحوري والإيجابي في الحياة.

وعلى وفق هذا الاعتراف ستتوكد تبعية الذكورية للنسوية، ويكون للمرأة الحق في أن تسود وتتمركز على حساب الرجل الذي ما عاد قادرا على مقاومتها أو الوقوف ضدها أو تحديها على مختلف الصعد. وهو ما نجده في رواية (منازل ح 17) لرغد السهيل التي فيها تشخصن الساردة التي هي قمر الزمان الرجل كأب وزوج وصديق ذاتا سلبية فهو المستكين والمبهوت بقدراتها العقلية والمعرب دوما عن دهشته وإعجابه بأطروحاتها الدينية والفكرية. فأبوها يعترف لها بتميزها وزوجها يعجز عن مواجهة حججها ولا موازاة شخصيتها "أدار ظهره كعادته فأخبرته لأغيظه أنني أتابع هذين المعلمين الجليلين .. فكانت القشة التي قصمت ظهر البعير" (منازل ح 17 رواية، رغد السهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2019، ص 90).

ولم يجد تلميذها حسن بدا من أن يتراجع عن إعلان حبّه لها وقد بهتته بقوة بيانها وسحر جمالها "تفاجأ بها وهي ترفع خمار وجهها فارتجف واتسعت حدقتا عينيه مبهورا بفعلتها وظل صامتا.. ثم أشاح بصره عنها ليتوارى خلف الباب هامسا: سبحان من كمّلك بالعلم والجمال ولا

كامل إلا وجه المنان.. سيدتي أشعر بالخجل ولا أعرف كيف لي أن أحدثك بالأمر؟" (ص 138).

وحاول الرجال مجموعين في الرواية إضمار الكيد لها "فلم تحفل وواصلت نشر نهجها الجديد داعية في كل خطبة للاستعداد لاستقبال المخلص ونصرته" (ص 139)، حتى أن استكانتهم أمامها جعلتها "إماما يؤم الناس وخطبت في المنابر وترأست المجالس وحادثت الرجال كأنها منهم" (ص 159)، كما أن أفعال الرجل العدوانية لم تعد تدهش بطلة رواية (ضوء برتقالي) للروائية العراقية نادية الأبرو "لست أنكر أني لم يعد يدهشني أو يصدمني أمر. كل شيء صار معتادا.. فلا غرابة أن يسوق الولد أمه إلى الشارع وآثار حليبها لم تزل على فمه" (ضوء برتقالي رواية، نادية الأبرو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2019، ص50).

2 . الرجل المهزوم الذي يتساوى وجوده وعدم وجوده صوتا مقهورا وكيانا مغلوبا فاقدا الأهلية والأهمية. وصحيح أنه موجود واقعيا لكنه وجود متلاش فعليا إذ لا قيمة اعتبارية له، والمرأة وحدها الحاضرة والمهيمنة في مجتمعها الذي غالبيته من النّسوة الفاعلات.

وهو ما نجده في رواية "ضوء برتقالي" التي فيها مجتمع الذكور مهزوم ومطرود أمام مجتمع النساء وليس للمرأة من هدف في الحياة سوى أن تشخصن أمومتها عبر الظفر برجلها المجهول الوجود والمبحوث عنه بلا جدوى، وقد جسّدت "هناء الخصيب" بطلة الرواية هذا الدور باحثة من أول الرواية حتى نهايتها عن حلم حياتها "رياض"، تواقة إلى ذلك اليوم الذي تنال فيه بغيتها لكن بلا جدوى إذ ليس لرياض وجود على أرض الواقع "حبك يا رياض رفعني فوق غمامة أمطرتني ظمأ مزمنا إلى وصلك.. ليتني ألحق بك" (ص 150)، ومثله شخصية الدكتور حيدر الذي عجز عن مواجهة الواقع فانهزم ولم يعد "وكان أن وسوس الشيطان في عقل الدكتور حيدر فهرب في ليلة ليلاء إلى الأردن ومنها إلى ليبيا باحثا عن مستقبل" (ص 137)، وهناء في الرواية نفسها لا ترى في زوجها سوى شخص مستكين مذعن لرغبتها في الانفصال عنه" تقبل حزني وشرودي طبعي الحاد وكل ألوان أمزجتي، غض بصره عن عملي بعد أن أغلقت أمامه كل أبواب النصيحة التي أراد بها أن يخلصني من آثامي وأخطائي" (ص 160).

وإذا كانت الأنثوية يوما ما سببا في دونية المرأة وتبعيتها، فإنها الآن تسعى إلى أن تكون الطابع التكويني الذي يميز نسويتها على شتّى الأصعدة مستردة قيمتها ومؤكدة هيبتها وقد اختفى الرجل وغادر المركز لتحتله المرأة محرضة ومستنهضة ومنتفضة ومؤججة لفضاءات الإبداع بديمومة تعرّي عبرها الفحولة ثقافيا، وتتجاهل سلطتها سياسيا، مستردة جوهر المرأة الجنوسي الحقيقي.

وما هذه الفاعلية في تعرية الذكورة وأسلبتها سوى صيرورة وعي نسوي كان مختبئا وسريا بما هو جسدي واشتهائي، وقد تحول الآن علنيا وصريحا بقرائن الأنموذج الشهرزادي الأمومي الذي بز الأنموذج الشهرياري وأطاح به "أظنه قال عبارته الأخيرة بشيء من الخجل مطرقا برأسه وعينيه للأسفل عند قدميه" (ص91).

3. الرجل المهمش، فائض عن الحاجة وقد انتزعت النسوية منه السلطة، فغدا بلا نظام ذكوري يعتد به؛ بل ليس له سوى أن يقر بالنظام الأنثوي منظومة مركزية ذات اعتبارات جنوسية وثقافية وسياسية. وهو ما تؤكده الساردة في رواية "منازل ح 17" إذ تقول في مقطع ميتاسردي "فما صوَّر رجل امرأة في سرده إلا وقيدها في رؤيته المركزية في حدود عقله هو وأسرها في لغته هو حتى تنفر منه هي ولا تكشف له أسرارها ولا تخبره تحولات أحوالها لكن أنا وأنتِ سنلتقي ففي كل أنثى بعض منّي وأنا خليط منهن جميعا" (ص 78).

وقد يستشف أن القصد من هذا الاستبدال للمواقع الحياتية بين الرجل والمرأة إنزال الذكر من عليائه ووضع الأنثى في مكانه. فمثل هذا الفهم مغلوط ومرفوض لأن فيه تتزحزح مثالية المرأة وهي تقلب الصورة النمطية التي رسمها لها الرجل على مر العصور بصور أخر غير نمطية.

فالمرأة لم تعد ذاك الشيطان والعدوّ والخطر الذي على الرجل توخّي الحذر منه، وإنما هي تريد العكس أيّ شخصنة الرجل مكملا لكيان المرأة يتشارك معها مطوعا خبراته وقدراته لصالحها بلا خطورة ولا استبداد بوصفه الكائن الذي ليس بإمكانه استشراف المستقبل إلا بشراكة المرأة التي تملك مثله الحاضر وبالاقتدار نفسه أو أكثر منه. ومن ثم يكون خطرا جدا عودة الرجل مركزا لأن في ذلك إعادة للوضع التقليدي في النظر للنسوية من منظار اتباعي سلفي يرى المرأة سلعة للاستهلاك وليست منتجة لقيم الحياة.

فقمر الزمان التي أجبرت على ترك ولديها بسبب أفكارها الدينية تشعر أنهما بحاجة إليها لكنهما غير قادرين على الإفادة منها فيظلان مجرد هامش في حياتها "في حجرة معلمها الراحل أسندت ظهرها إلى الجدار وأسدلت جفنيها تمثل لها وجه ولديها



إسماعيل بخاليه الجميلين وإسحاق القصير قرأت الاستفهام في عينيهما مدت يدها فقبضت على الدخان تحسرت وتمتمت" (ص 125).

وإذا كانت الذكورية مهمشة؛ فإن النسوية هي التي ستتولى مهمة إصدار الأوامر والأحكام وسن القوانين والتشريعات غير مبالية بالرجل "زوجها حذرها أكثر من مرة.. فلم تبال آسيا بتحذيره" (ص135)، مستنفرة طاقات بنات جنسها مطوّعة جسدها تطويعاً عمومياً وبالشكل الذي تكون فيه كل امرأة مالكة مفاتيح جسدها، متكلمة عنه بخصوصية لغوية، وبسلطة مركزية وقد أحكمت النسوية قبضتها بوجه الذكورية التي أزاحتها عن المركز رافضة التناصف معها في الأدوار الحياتية. فتتعاون قمر الزمان مع ضرتها بقصد غلبة الزوج "وأصبحت مع ضرتي صديقتين علمتها القراءة والكتابة وشرحت لها بعض دروس العلم" (ص 90)، وتجرّم آدم لأنه هو الذي "ارتكب الخطيئة في الرواية القرآنية.. وهو المخاطب بكل الآيات القرآنية وهو الذي غرر بحواء وهو الذي خاطبه إبليس وأغواه.. لذا احذرن من تأويلات يضعها رجال متأثرون بفلاسفة اليونان الذين أضمروا العداء للمرأة" (ص 134).

إجمالا نقول إن الرجل لم يعد مشخصناً في سرود المرأة كائناً فريداً ومميزاً لا يخشاها ولا يقيم لها وزناً؛ بل العكس صارت المرأة لا تخشى الرجل. وهي إذ تقيم له اعتباراً في السرد النسوي؛ فإن ذلك لا يتعدى حدود الشخصنة له كياناً مستكيناً ومهزوماً ومهمشاً حتى أنّ وجوده وعدم وجوده سيان في ظل عالم ما بعد حداثي ليست فيه أقطاب ولا أطراف.

ناقدة من العراق

وليد نظامي



ضد سلطة الذكورة

عزيزة الطائي

لقد استشعرت الباحثة باتريس ديديي صعوبات الكتابة النسوية عند قولها "إن خصوصية الكتابة النسائية لا تلغي مشابهتها للكتابة الرجالية" وهي، تبين في هذه المفارقة، أن هناك صعوبة التفريق بين الكتابتين والعكس صحيح. فإلى أيّ مدى تنطبق مقولتها على الخطاب النسائي العربي؟ وهل استطاعت الكاتبة العربية أن تمنهج خطابها، وتستدعي لغة خاصة بها بغض النظر عن جنسها؟ لنعود بذلك إلى الواقع الحياتي، والتاريخ الجمعي، إذا سلمنا أن الشعر والنثر خاضت فيهما المرأة العربية منذ قرون خلت.

لقد ظلّت الحركات النسائية في الوطن العربي أسيرة خطابات سياسيات حتى وقت قريب، ولما كان ذلك ضرورياً في مرحلة التحرّر من الاستعمار وتأسيس دولة الاستقلال، أصبح يشكّل قيداً وعبئاً على التيارات التي تدافع عن قضايا المرأة، فلم تستطع أن تحقق اختراقاً بارزاً على مستوى تغيير الدستور والقوانين وثقافة المجتمع رغم ما أصابه. فحين تلامس الكتابة المرأة ووعي قلمها لإبراز قضايا وجودها في المجتمع يصطدم قلمها بعدة عوائق، حتى تنسحب بعض الأقلام أو تعتزل. ثمة هيمنة ينطوي عليها مثل هذا الخطاب؛ الأولى هيمنة دينية/إسلامية، والثانية مجتمعية/عالية، أو هكذا نقرأ في مفاصل الحدث اليومي إثر سماعنا عن إصدار رواية جديدة بقلم أنثى.

وأمام هذا المكتوب والمنطوق من صنع المسكوت عنه في الحياة تتراءى لنا زاوية الندية بين مؤيّد ومعارض للأنا الأنثوية التي لها ذات حاضرة في مجتمع ينادي بالإنسانية. فهل استطاعت المرأة أن تؤسس خطابها الثقافي الخاص، بعيداً عن النسق الذكوري المهيمن؟ وإذا كان الأمر كذلك؛ فما هي مميزات ذلك الخطاب، هل أبدع سمات أنثوية خاصة أم ظل يتحرك في أفق جنس الخطاب المنتمي إليه إبداعيًا؟ ثم هل لذلك تجليات على مستوى الخطاب النّسوي العربي، بصفة عامة والعربي بصورة خاصة؟

عند تناول الخطاب النسوي الحديث المعبّر عن أفقه الجديد، ثمة نقاط ارتكاز أساسية لا بدّ من التأكيد عليها، كونها تشكل في مجملها مهيمنات أو نقاط ارتكاز يتأسس عليها تقدم صورة شبه عامة عن الطريقة التي ينظر بها إلى الخطاب النسوي، أو السرد الذي تكتبه النساء. يدفعنا إلى مجموعة من الإشكالات التي تدركها، بل تتبناها قضايا الأدب النسوي العالمي بشكل عام، والعربي بشكل خاص، وما يتولد عنها من مفاهيم وقضايا تظل عرضة للالتباس والإبهام ما لم نعمل على تدقيقها، وإعادة صياغتها. وفي هذا الأساس سنحاول وضع مفهوم "الأدب/السرد النسائي" في سياق العديد من المفاهيم بغية الوقوف عند "الرواية النسائية العربية" لمعاينة إلى أيّ حد يمكننا الحديث عن تجربة روائية متميزة تجاوزت المعتاد؟ ولمقاربة التجربة الروائية في مختلف مستوياتها وتجلياتها؛ خاصة إذا أدركنا أن هناك أكثر من كاتبة حاولت الخروج من قالب الشعر إلى السرد، وأخريات من قالب القصة القصيرة إلى الرواية، بل وهناك العديد منهن كتبن عن تجربة حياتية مررن بها.

لا شك أن التعارض الأجناسي بين نسقين كبيرين (الشعر والسرد)، وما يندرج تحت النسق الثاني/السرد (المتخيل والمرجعي) حاصل مهما كان بإبراز أشكال تعبيرنا عن ذواتنا أو وجودنا بين المتخيل والواقعي. ولعل الكثير من الكاتبات كانت بداية أقلامهن معبرة عن الذات والوجود مما حدا بكثير من المهتمين بهذه الذات إفراد مجلة أو عمود في صحيفة للحديث عن هذه الذات وإيلائها اهتماما خاصا، لإبراز أقلامهن من جهة، أو تمكين فكرهن من جهة أخرى للغوص في أعماقهن وما يفكرن به. ونذكر على سبيل المثال ما ذهب إليه نوري الجراح عند تصديره للعدد الخامس من مجلة "الكاتبة" - التي لم

وليد نظامي

يكتب لها الاستمرار - عندما أطر مقاله بالسؤال التالي "هل يصح الوقوف باستمرار ضد تصنيف الإبداع نسبة إلى جنس مبدعه؟" معبرا ملخصا عن "ثقافة الخوف من الأنوثة". التي كان لها صدى كبير في التجليات عن المسكوت عنه في مجتمع عربي محافظ، لكنه مشحون بالمتناقضات حيال العلاقة بين الذكورة والأنوثة؛ حتى عند أبرز المتعلمين والمثقفين في ظلاله.

إنّ قضايا الرواية العربية بشكل أو بآخر هي قضايا المجتمع العربي. إنها متعددة ومتنوعة ومتشعبة تشعب قضايا الإنسان العربي وتنوعها. غير أن الرواية النّسوية لها وجودها الخاص. وجود يرتبط ببعض القضايا في ذاتها، أي الوجود الذاتي، ومنها ما يتصل بموضوعها الذي تتجلى فيه قضايا المجتمع العربي المهزوم وتحولاته بأمكنته وأزمنته وثقافته وفكره، أو ما يطلق عليه سعيد يقطين "الوجود الموضوعي". وكما هو معروف تكمن قضايا الوجود الذاتي في الكتابة الروائية وتاريخها وأنواعها وتقنياتها وأساليبها وأشكالها عندما تقارب أطروحاتها مفاصل فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو مذهبية؛ تتحقق من خلالها صرامة تفكيك الحدود بين الذاتي والوجودي. فتتشكل العلاقات والموضوعات داخل الجنس السردي بسبب الانتصار للقضية المطروحة حسب الجنس الأدبي الذي تختاره الكاتبة ليقارب الأيديولوجيا التي تأنس في تجلي ذاتها ووجودها في آن من خلاله. فقد تميل إلى الشعر، وقد تأنس إلى السرد؛ فيغدو القاسم المشترك بين رؤاها وقلمها مشروعا كتابيا لانتقاء نوع كتابي دون آخر؛ والانتصار لجنس سردي دون غيره للتعبير بحرية مطلقة، تحرر فكرها بأيديولوجية قلمها.

ولأننا نعيش عصر الرواية بكل ما يحمله هذا الجنس السردي من أنواع مكّن الكاتبة العربية من خوض غمار معاناة مثيلاتها، وقضايا مجتمعها. وحاولت الكاتبة العربية من خلال تعليمها التحرر بالكتابة، والتمرد



بتصدير اسمها على عناوين مقالاتها، وأغلفة مؤلفاتها؛ مما منحها ومكنها من تشكيل هوية قلمية وكتابية ولوحات فنية تعينها على إزالة اللبس بين مصطلحين يحددان جنسية الخطاب النسوي أو نوعية السرد النسائي باعتبار أطروحاتها الخاصة التي تشكل اليوم تيارا هاما له روافده وخصوصياته تمكنها من تشخيص همومها المجتمعية، ومشاركتها السياسية في إطار مجتمعي ينظر إليها دوما على أنها ناقصة عقل ودين مهما وصلت من رتب علمية وفكرية وثقافية وسياسية.

فإذا سلمنا أننا نواجه إشكالية منهجية مصطلح قبل إشكالية قلم يحرر نصا، وإذا سلمنا بأن مصطلحي "الأدب النسائي" أو "السرد النسائي" غائمان، يبقى كل ما تحرره المرأة من خلال علاقة وطيدة بين الذات والكينونة هو تعبير صادر من ذات كاتبة هي أنثى. بهذا نستطيع استجلاء خصائص خطاب السرد النسائي لبيان موقع الذكورة في أدب تكتبه المرأة من جهة، وموقع الأنوثة المتحررة في سرد تمتلكه ذاتها للحصول على حريتها؛ دون حاجة إلى موقع ذكوري لإعادة اعتبار المرأة.

من هنا يحضر سؤال هام، هل تكتب المرأة عندما تريد سبر ذاتها الوجودية، والانتصار لقضاياها الاجتماعية عن الضّد الموازي لها أم عن الند المساوي لها؟

لو تأملنا نصوصا روائية حديثة أفرزتها الألفية قرابة عشرين عقدًا من الزمان، يؤكد لنا ما تذهب إليه يمنى العيد عند حديثها عن أن "الخطاب المضاد هو خطاب صراعي تحقق تاريخيا بين الذكورة والأنوثة" فالمرأة لا تكتب عن ضدها بمقدار ما تكتب عن الهيمنة السائدة التي جسدت التقليد والتجديد، الجمود والتطور، والحرمان والاكتفاء؛ لأجل تفكيك سلطة السائد في المجتمع باعتباره مجموعة قيم ثقافية سائدة وثابتة، علاوة على ثورانها ضد كل تدمير لإنسانيتها، وحقها في الحرية والحياة.

لو استذكرنا أبرز الروايات التي لاقت رواجا في الأدب العربي الحديث، لوجدنا أن المرأة لم تكتب ضد الذكر/الإنسان في منتجها الروائي/الإبداعي عند حديثها عن علاقة الأنوثة بالذكورة؛ بل كتبت ضد السلطة الذكورية التي عززتها الهوية المجتمعية في أيديولوجيا قوامها كائن ضعيف مقموع، وآخر قويّ متسلط. وهناك العديد من أسماء كبيرة صاحبة منتج روائي جدير بالنظر من الخليج إلى المحيط، فقد جسدن في كتابتهن هذه العلاقة، وأصبح قلم المرأة يتجاوز غبن المجتمع عليها إلى ثيمات إنسانية أرحب مع ما بعد الثورات العربية عام 2011 التي لا تزال آثارها التدميرية باقية. وأصبحت المرأة تعرّي مجتمعها الذي ينادي بالإنسانية والتسامح والتعايش، وهو لا يحمل في واقعه إلا التزييف والضلال. وأصبحنا كقراء ننظر إلى قلم المرأة، وتجسيدها لفكرها من زاوية أخرى، وعندما نقرأ عملا لها تحضرنا مجموعة أسئلة قبل القراءة لها: هل تشكلت لدى الكاتبة العلوم الخاصة بهندسة بناء الرواية أم أن ما تكتبه مجرد بوح؟ وهل تشكلت لدى الناقد التقنيات لدراستها والإمساك بأهم خصائصها؟ وكيف تعي الكاتبة/الروائية هذه القضايا؟ وما حدود هذا الوجود الذي يدركه الكاتبة والناقد؟ وكيف تفاعلت الرواية مع هذه القضايا، بأيّ وعي؟ وأيّ تصور؟

ومع سيرنا في قراءة العمل، أو انتهائنا من قراءته ينبثق السؤال الكبير: ما التجاوزات الرهينة بوعيها وحدودها الفنية والاجتماعية؟ وما هي الحدود التي تقف دون وعيها بذاتها وبعلاقتها بموضوعها، بالكيفية التي تجعلها نوعا سرديا له مكانته الخاصة في الوجدان والوجود، وبلا حدود؟

إن تسليط الضوء على دور المرأة كونها مبدعة ومنتجة للخطاب الثقافي والإنساني لهو موقف منح المرأة قوة في شتى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية والإعلامية وغيرها. كما يستجلي موضوعات عدّة، من بينها: النظري والتاريخي، والمرأة في مواجهة العنف، والخطاب النسوي والإعلام، والسياسة في الخطاب النسوي العربي، والخطاب النسوي في الفن، وتمثلات العائلة في الخطاب النسوي، والمكان في الخطاب النسوي، والخطاب النسوي والعلوم الإنسانية، وقراءات في الفكر النسوي، واتجاهات الخطاب النسوي في الأدب. حتى بدأنا نتساءل عن الخطاب الذي تكتبه امرأة في الوطن العربي إلى أين هو سائر أمام الخطاب الذي ينتجه الذكر بصوت أنثى؟

فالأدب الذي تكتبه المرأة وبهذا الزخم الذي نجده اليوم ظاهرة لم يشهد لها التاريخ مثيلا، ليس في الوطن العربي حسب، بل وفي العالم بأسره، مما يحيلنا إلى أمور جوهرية حافزة خارج العملية الإبداعية أدبا وفنا ونتاجا عاما، أمور تتصل بعلاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وشيجة مع هذا الإنتاج، فما أن انفتحت أمام المرأة مجالات العلم والعمل والمعرفة حتى وجدنا الكثير من المبدعات اللواتي أكدن قدرات ومهارة في الميادين التي فتحت الأبواب أمامهن مما دفع إلَى نهوض حقيقة جديدة تدحض ما أشاعه الفكر الذكوري عن قصور المرأة وضعفها وعجز قدراتها عن اللحاق بالرجل، حقيقة تؤكد أن غياب المرأة عن الحضور في قلب الحياة كان بسبب ما لحق بها من غبن وقمع فكري وقهر نفسي، وبسبب حجب حقوقها في العلم والتدريب على العمل والإسهام في دفع عجلة التنمية وإقصائها عن المشاركة في صنع القرار وليس بسبب عجز فكري أو نفسي أو قصور عقلي فيها، حتى صار الأنثوي طاقة وسلطة وفيضا شعوريا تقوم عليه أركان الحداثة بما هي نسق ومنجز وخبرة للإنسان الجديد كون الكتابة النسوية تصاعدت مع تصاعد روح الحداثة وما بعدها، وأصبحت ظاهرة عالية لها تبعاتها الإنسانية، ولذلك فهي تقع في قلب الحياة وليس على سطح الورقة البيضاء. فما برح وضع النّساء العربيات في مجتمعات تنشد التّحديث والانفتاح على جميع الأصعدة وتتشبّث بمنظومة العلاقات التقليديّة بين الجنسين وضعا مثيرا للجدل وجديرا بالتّحليل والنّقد.

هذا كله يقودنا إلى أن حقبة الألفية، تُمثّل مرحلة التأسيس للرواية النسوية العربية بشكل عام، بوصفها جنساً أدبيّاً، وقد كانت شحيحة، بفعل الأوضاع التاريخيّة التي عاشتها بعض الدول تحت سيطرة الاستعمار والعزلة، ممّا أثّر على حركيّتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية. كما أنّ فعل الكتابة، كان حكراً على الرجل، واعتُبرت المرأةُ، حينها، تابعة له؛ فعاشت تهميشاً من طرف العُرف الاجتماعي المُحافظ.

ثم أطلّت حقبة ما بعد منتصف الألفية بأسماء روائيّة أكثر تحرّرا مع مطلع القرن الحادي والعشرين، بفعل زوال العديد من العقبات النفسية والاجتماعية، ما أدّى إلى تطوّر كمّيّ في الرواية النسوية العربية، وهو ما مثّلته مرحلة الانفتاح والانتشار، حيث تمكّنت الروائيّات من التعبير عن ذواتهنّ بكلّ أريحيّة، وترجمة أفكارهنّ أدبيّاً، دون أيّ حواجز أو منغّصات. وقد مثّل هذه المرحلة العديد من الروائيّات اللاتي شكّلت أسماؤهن علامة مضيئة في الأدب العربي بل العالمي الحديث. وكتبن نصوصا سردية عبّرت عن قدرة الرواية النسويّة في الوطن العربي على استيعاب قضايا الراهن، والتعبير عنها.

ورغم إجماع مختلف الباحثين على صعوبة تناول هذه الخصائص النسائية في الكتابة، والعمل على تجسيدها دون التفكير في مقارنتها بما هو متوفر في الكتابة الأخرى، فإننا نذهب مع من يذهب إلى التشديد على خصوصية هذه الكتابة، واختلافها عن نظيرتها عند الرجل. نستطيع أن نوجز أبرز خصائص ما وجدناه عند الروائيات العربيات من تركيز على، الجنس، إدراك الجسد، التجربة الحياتية، اللغة الموظفة والتي تجلت ملامحها في الآتي:

• الكتابة الأنثوية تعتمد على التواصل، وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت.

• العفوية والمباشرة والاستعمال التلقائي للكلمة.

• البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح.

• انعكاس الطبيعة الداخلية للمرأة، لذلك نجد النص والشخصية الرئيسة/البطلة والأنثى في امتداد نرجسي للمؤلفة أحيانا.

نخلص إلى أنّ الروائية العربية، اتّجهت نحو منحى كتابيّ جديد بُغية إيجاد جنس أدبيّ قادر على ترجمة هموم العصر؛ فلجأت إلى تهجين الشّكل الروائيّ عن طريق انصهاره مع الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، ومنه تلاقح السردي مع المسرحيّ والشّعري والسينمائي والتاريخي. وقد ولّد هذا الانفتاح الروائيّ على الأجناس المختلفة، شكلاً هجيناً وجديداً، أدّى إلى بلوغ نضج فنّي خلال فترة وجيزة.

كما أنّ تداخل الأجناس أحدث أيضاً تعدّدًا لغويّا داخل النماذج الروائيّة المدروسة. وقد رفضت الروائيّة النوع الأدبيّ، وسعت إلى خلخلته، وتمكّنت من ذلك باستعمال طرائق وأشكال فنيّة متعدّدة، أسهمتْ في إيجاد تجريب وحوار فاعل وخصب مع النّص الروائيّ.

إن ظاهرة إقدام الكاتبة العربية على خوض مغامرة التجديد والتنوع في الكتابة الروائية، يستحق الالتفات والدرس، كونها تبرز بجلاء حضور قلمها وتطوره؛ خاصة القلم النقدي الذي يتزايد بتميز في مختلف مجالات الأجناس الأدبية، خاصة في الجنس الروائي؛ مما يشير إلى إسهامات الفكر النسوي إبداعا ونقدا؛ إلا أنها بحاجة إلى إعمال فني أكثر قدرة على تجاوز الحدود، ورصد التحولات الكبرى التي تعينها على خوض غمار تجريب جديد مفتوح أكثر على المستقبل، لأنه في حاجة إلى إعادة قراءة منجز الوسائط الجديدة التي تسمح لها بتوظيف واقع آخر هو الواقع الافتراضي الذي يؤهلها إلى سبر قضايا أخرى يمكن طرحها وتعميق وعيها بها، من أجل تجاوزها والعمل على فتح آفاق أخرى أرحب من خلال منظور فكري يقرّ بالاختلاف، ويقارب التنوع لأجل رواية عربية ناضجة، ومؤثرة لا يستكين فيها صوت المرأة، ولا يهدأ قلمها عن المسكوت عنه من قضايا تقارب واقعها العربي والإنساني.

ناقدة من عمان



قوة تثير الأمواج

صورة الرجل في السردية النسوية الشفاهية

نهلة راحيل

"الحكواتي في الثقافة العربية هو عادة دور للرجل، الذي يسافر حول العالم، فيجمع القصص والحكايات ليسردها. في مَوج، الحَكواتيّة هي مجموعة من النساء اللاتي اخترن أن "يسردن حكايات النساء الأخريات اللاتي فضلن أن تبقى هويتهن مجهولة"، بهذه الكلمات الموجزة قامت مدونة "مَوج النسويةmauj"* "، التي أعدتها نساء عربيات لأجل نشر الوعي النسوي ودعم إحساس التضامن، بالتنويه عن حملة "حَكواتيّة" (Hakawatiyya) التي تنشر قصصا حقيقية لنساء عربيات لم تكن لديهن الحرية أو القدرة لسرد حكايتهن بصوتهن، فقامت مجموعة أخرى من الروايات بحكي الحكايات لإظهار أهمية مشاركة تلك القصص في دعم الكثيرات من النساء العربيات ومنحهن الشجاعة لإيصال صوتهن ونقل تجاربهن. من هنا، تلخص الحملة هدفها في شعارين بارزين هما: المعرفة قوة، والمعرفة تثير الأمواج؛ فمعرفة المرأة لحقوقها هي فقط التي من شأنها أن تثير أمواج الفكر وتتابع تغيراته.

من المعروف أن السرد الشفاهي هو آلية فعّالة لانتقال التجارب الإنسانية - وبالأخص تجارب المهمشين - من جيل إلى جيل، ولفتح قنوات اتصال مناسبة مع أصحاب تلك التجارب من أقليات أو مجموعات مهمّشة أو نساء مقموعات. وقد قامت المدونات النسوية، المهتمة بعرض قضايا المرأة ومعالجة شؤون النساء، بدور بارز في نشر قصص النساء وطرح مظلوميتهن عبر سرد شفاهي يوثّق حكاياتهن ويبرز رحلتهن في الخروج من البنية الذكورية المتشددة و التمرد على السلطة الأبوية التي تعوق مساهمتهن في شتى مجالات المجتمع. ولذلك، أصبحت تلك المدونات النسوية - التي نشطت في الأساس عبر شبكات التواصل الاجتماعي - منصة ناجحة لإبراز المشروع النسوي باختلاف إيديولوجيات جمهوره واتجاهاته.

ففي ثلاث عشرة متتالية قصصية شفاهية حملت عناوين: "جُحر الأفعى" (Snake's Den) و "أنا ومثلي الملايين" (Millions like me) و"شمع" (Wax) و"أنتِ" (You) و"الزيارة" (The Visit) و"بابسمير" (pap smear) و"الممثل الوسيم" (Hot Actor) و"عن الحميمية والخزي" (On Intimacy and Shame) و"حبة الفاصولياء" (Little Black Bean) و"أول مرة" (First Time) و"وجع" (Pain) و"لعبتي" (My Toy) و"التيار" (The Current)، تقرأ الحكواتية، التي تبرّعت بالحكي، قصص من لا صوت لهن، وتبرز عبرها تجارب نساء عربيات احتل فيها الرجل، بكل ما يمثله من مظاهر للهيمنة الذكورية ضد المرأة، دورا محوريا في ممارسة العنف - الجسدي أو النفسي أو الاجتماعي - ضد بطلة كل حكاية التي تراوح زمن سرد كل منها ما بين خمس إلى عشر دقائق.

تعالج القصص قضايا واقعية لمست الحياة الفعلية للمرأة العربية والمشاكل التي تعانيها بسبب التمييز الممارس ضدها من قبل الرجل. وتحمل القصص في سردياتها المتنوعة موضوعا ثابتا "نحن معا كنساء" في مواجهة الصور النمطية التي تحيط بالمرأة في المجتمع الأبوي، وكذلك لحماية النساء من الممارسات الذكورية التي ترغب في قمع جنسانية المرأة في معظم الأحيان، كختان الإناث وجرائم الشرف والتحرش الجنسي والإساءة الجسدية وغيرها من أشكال التعنيف ضد المرأة. وتهدف بنيتها الحكائية، في الغالب، إلى محاربة الخزي



وليد نظامي

من جسد المرأة، وهو الشعور الذي يعززه المجتمع الذكوري الأبوي طوال الوقت، ومعاونة النساء على إنشاء علاقة صحية مع أنفسهن ومع شركائهن، من خلال دعم الوعي بالصحة الجنسية وأهميته في تغيير علاقة المرأة بجسدها وبمحيطها إلى الأفضل.

وتسعى أغلب الحكايات إلى تسليط الضوء على محاولات المرأة العربية لفكّ القيود التي يفرضها عليها الرجل والتخلص من القوالب النمطية التي يضعها المجتمع داخلها، وتُظهر معظم المواقف القصصية رغبة الرجل - حتى الشريك أو المحب - في السيطرة على المرأة، وسعي المرأة - حتى العاملة أو المتحررة - إلى تأكيد مساواتها بالرجل داخل مجتمع متحيز له بأشكال عدة. وتبرز، كذلك، مراحل مسيرة المرأة نحو تقبلها لذاتها، بدءا من علامات البلوغ ومرورا بتجربة الأمومة - سواء سلبية أو إيجابية - ووصولا إلى ما يُعّرفه المجتمع بسن اليأس والفترة التالية له.

واللافت للنظر في بعض الحكايات هو خروجها عن المألوف، كحديث بعض الفتيات عن تجاربهن في تحديد هوياتهن الجنسانية واختبار مشاعر الانجذاب الجنسي بعيدا عن الرجل، ومناقشة ما تتعرض له المرأة في طفولتها من اعتداء جنسي من قبل رجال تربطها بهم صلة قرابة، و ما يتبع ذلك من آثار نفسية واجتماعية، وبالأخص عند اختيار الضحية التزام الصمت لفترات طويلة خوفا من المعتدي أو من ردة فعل الوالدين أو الأقارب.

الحَكواتيّة: لكل امرأة قصة تحكيها عبر لازمة سردية تتكرر في افتتاحية كل حكاية - "هذه ليست قصتي لكنها قصة حقيقية لامرأة عربية فضلت أن تبقى هويتها مجهولة" - تبدأ الحكواتية في سرد الحكاية الأولى - "جُحر الأفعى" - التي تعرض تفاصيل عن حادثة اغتصاب وعنف جنسي ارتكبها صديق ضد صديقته، بعد أن دعاها إلى منزله الحالك، الذي يشبه جحر الأفعى، وأمدّها بمشروب مخدر تناولته دون وعي، فلم تتمكن من الهروب بعد إدراكها لمخططه. ظهر الرجل بالحكاية في صورة المحب والمغتصب معا، حيث يستغل الرجل اطمئنان المرأة له فيوقعها ضحية للاغتصاب. تسرد القارئة تفاصيل الحادثة بما تتضمنه من عنف جنسي وامتهان جسدي، وما تلى تلك الليلة من



شهور لم تكن أقل بشاعة منها، بسبب الفحوصات الطبية الخاصة بالكشف عن الأمراض المنقولة جنسيا أو جلسات العلاج النفسية وقضاء الفتاة فترات طويلة في مشفى للأمراض النفسية. ولكن، تنتهي الحكاية بالانتصار للمرأة التي استطاعت الشفاء من التجربة رغم صعوبتها ولم تسمح لها باستلاب جسدها وحياتها.

أما الحكاية الخامسة مثلا - "الزيارة" - فيدور مضمونها حول سفاح القربى كشكل من أشكال الاستغلال الجسدي للمرأة؛ حيث تتعرض الفتاة "هزلية الجسد قصيرة القامة" ابنة الحادية عشرة التي لم تبلغ بعد إلى اعتداء جنسي على يد جدها لأبيها أثناء إحدى زيارات العائلة المتكررة لمنزله. وحتى بلوغ الضحية الثامنة والثلاثين عاما اختارت ألا تتفوه بكلمة واحدة عن الواقعة خوفا على مشاعر والدها، ولكنها لم تنس تفاصيل تلك الزيارة حتى وفاة الجد الذي لم تطلق عليه لاحقا سوى "والد والدي". فرغم صلة الدم ومكانة الرجل الاجتماعية ومركزه المهني ومظاهر تدينه، أقبل على لمس جسد حفيدته النحيل مستغلا اطمئنان الفتاة له بحكم علاقة القرابة التي تجمعهما، وهو ما انعكس على سلوكها الحياتي بالمستقبل وعلاقتها بجسدها وبالآخر.

وتعالج الحكاية التاسعة - "حبة الفاصولياء" -، على سبيل المثال، ظاهرة حمل المراهقات غير المتزوجات، والتي تنتهي في الأغلب بإجهاض متعمد تحمل الفتاة مسؤوليته النفسية وتبعاته المجتمعية، سواء حدث بمعاونة الشريك أو بعد تخليه عن شريكته. يظهر الرجل بتلك الحكاية في صورة الصديق المتسبب في الحمل العرضي والمشارك في عملية الإجهاض؛ حيث يمدّ صديقته، البالغة ستة عشرة عاما، بأدوية تعينها على التخلص من الجنين ويتركها وحيدة بعد ذلك دون التأكد من سلامتها أو من إتمام الإجهاض، فتمر الفتاة بمفردها بمراحل التمهيد للإجهاض ثم إجراء العملية الخطيرة وما تلاها من فترة نقاهة. تستعيد بطلة الحكاية تلك التجربة القاسية من ذاكرتها المشوشة بعد مرور عشرين عاما، وتؤكد أنه لم يتبق منها بداخلها سوى صورة الجنين - وكان يشبه حبة الفاصولياء - التي لازالت تحملها في قلبها.

تختص الحكاية العاشرة بسرد قضايا المرأة السعودية وما تعانيه من أوجاع نفسية ناتجة عن ثقافة مجتمعها القائمة على سيادة الرجل وتبعية المرأة. تفتتح الحكواتية في "أول مرة" الحكاية بتأكيد كبت المجتمع لرغبات المرأة الجنسية وخزي الرجل من كشفها لأنوثتها، فالرغبات عار والإفصاح عنها جريمة والخيال فجور - وفق تصريحها - في تلك المدينة. وتحكي عن أول مرة مارست فيها صاحبة الحكاية الحب مع رجل تحبه، واعترافها بعدم الشعور بالذنب أو الندم عقب تلك التجربة. وقد جاء الرجل بالحكاية كبرهان تريد من خلاله بطلتها أن تثبت وجودها كامرأة مشتهاه داخل مجتمع ذكوري يعزز الخزي من جسد المرأة ويخجل من رغباتها الجنسية.

أما الحكاية الأخيرة، والتي جاءت بعنوان "التيار"، فتعرج على إحدى المشكلات الشائكة التي قد تواجه المرأة العربية في بعض الدول العربية والإسلامية، وهي الانجذاب الجنسي إلى الرجال والنساء معا. وتقص الحكاية تفكير صاحبتها في هويتها الجنسية وتلخصيها لها في انجذابها إلى الأشخاص بغض النظر عن نوعهم البيولوجي أو هويتهم الجنسية، ولكنها - مع ذلك - تخشى تفسير تلك الهوية علانية وتخاف من شرح مشاعرها للمحيطين، لإدراكها معالم الذهنية الذكورية التي تقلص مساحة الحكم على المرأة في حدود جسدها. لذلك، تنهي الحكواتية قصتها بالتساؤل الذي أثارته بطلة الحكاية بخصوص تحديد هويتها الجنسية بمنأى عن التصنيفات الجنسانية والتعريفات الجسدية "أين يقع ذلك على قوس القزح؟".

وهكذا، يمكن القول بأن الخطاب الشفهي النسوي يقوم بدور، لا يقل عن دور السرديات المكتوبة، في كشف النسق الثقافي الذكوري بالمجتمعات العربية وفي مراجعة تكويناته الأبوية؛ حيث تحمل قصص النساء وحكايتهن، التي تتعلق بهن وبالمحيطين، سلطة قوية في تعرية البنى الثقافية والأيديولوجيات المجتمعية في عصر ما، ولذلك يعدّ توثيقها، في خطاب سردي أو عبر منشورات شفاهية، وسيلة مهمة لحماية الذات النسوية ولإبراز محاولاتها التاريخية لخلخلة النسق الذكوري المركزي.

ولا شك، أن الحكي فتنة نسوية بالأساس سواء ظهرت في شكل نص اعترافي ذاتي مدون أو تجاوزته لتعاود الظهور في شكل حكايات شفاهية كتلك التي بدأت مع شهرزاد. ومع اعتماد الحكي الشفاهي النسوي، مؤخرا، على الوسائط السمعية والبصرية التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية يتحقق أقصى درجات الاتصال التفاعلي بين راوية الحكاية (الحكواتية) ومتلقيها.



وليد نظامي

* يمكن متابعة الموسم الأول من حملة "حكواتية"- (Hakawatiyya) عبر صفحة مدونة "موج" (mauj) على الفيسبوك https://www.facebook.com/mauj.me

كاتبة من مصر



ملف

الرجل في سرديات المرأة العربية

استكشافات نصية

إيهاب الملاح

اعتاد النقاد ومؤرخو الأدب على البحث عامة عن صورة المرأة في الإبداع السردي (الروائي والقصصي) المعاصر، وقلما تعرض واحد منهم إلى درس الصورة المعاكسة؛ صورة الرجل في الإبداع السردي النسائي المعاصر. من أشهر الدراسات التي تعرضت لدرس صورة المرأة في السرد العربي المعاصر؛ دراسة المرحوم طه وادي «صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة»؛ دار المعارف، القاهرة، .... وكتاب الدكتورة فوزية العشماوي «صورة المرأة في أدب نجيب محفوظ»؛ عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة، الكتاب رقم.. وهو في الأساس أطروحتها للدكتوراه التي كتبتها بالفرنسية، وقد ترجمته إلى العربية بنفسها أيضًا، وأخيرا دراسة الناقدة الدكتورة أماني فؤاد «ميراث من القهر»؛ الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2020.

لكن بالنظر إلى كمّ الروايات التي كتبت خلال الفترة من منتصف القرن العشرين وحتى اللحظة الراهنة، سنجد لدينا كما وافرا وغزيرا جدا من الروايات التي كتبتها روائيات عربيات ينتمين إلى أجيال مختلفة ومتعددة ومتباينة، وتمايزت كل منهن بطريقة مخصوصة في نسج عالمها الروائي، وفي تصويرها لشخصية الرجل التي كانت في المجمل وفي الغالب الأعم انعكاسا مباشرا أحيانا، وغير مباشر في أحيان أخرى، لوضعية المرأة العربية في المجتمعات العربية وما عانته و(تعانيه) من مشكلات مزمنة من غياب العدالة والتهميش وهيمنة النظرة الذكورية الاستبدادية التمييزية التي فصل فيها القول علماء الاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا والثقافة على مدار العقود الماضية.

في معرض تحليلها لمصطلح "كتابة المرأة" عموما، تقول الناقدة فريال غزول صحيح "إن كتابة المرأة - ككتابة الرجل - تجمع بين ما هو حميمي وخاص وبين ما هو عام وسياسي، وليس هناك فصل بينهما، وأن المرأة عندما تكتب عن ذاتها فهي تكتب أيضًا عن مجتمعها، وعن السياق الخارجي، كما أنها ليست مسألة فقر في القدرة على التخييل، لأن الإنسان يكتب من تجربته، وإذا كان الإنسان يفتقد إلى التجربة، فإنه لا يستطيع الكتابة، وبالتالي فمن الطبيعي أن تكون هذه التجربة ذات طابع ذاتي.

وصحيح أيضًا أن المرأة تقدم في كتابتها نوعًا من الحميمية والتصور لما لا يعرفه الرجل. كل هذا صحيح، ولكن هذه الكتابة النسوية المعاصرة تختلف، في الدرجة لا في النوع، عن الكتابة "الرجالية" المعاصرة، ربما لأن مصفاة الذاتية النسوية لا تسمح بمرور جوانب معينة من العالم الخارجي، أو قل لأنها غير معنية بهذه الجوانب وغير منخرطة فيها.

لا مفر حين التعرض لدرس هذه الصورة، واستجلاء ملامحها في هذه المساحة المحدودة، وهذا الحيز المؤطر، إلا استكشاف بعض النماذج المنتقاة واللجوء إلى الاختيار من بين الكم الهائل من الروايات التي كتبتها روائيات عربيات برزت مشخصة فيها صورة أو أكثر للرجل باعتباره "بطلا" أو "بطلا ضدا" أو غيرهما.

علاقات الخوف

اعتاد قارئ الروايات العربية التي كتبها روائيون رجال على استشعار الخوف من هذه العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة؛ في كثير من الأعمال الروائية سنجد هذه التيمة المعتادة؛ المرأة كائن خائن بطبعه! مخلوق خائن، إما بمحض إرادتها أو لأنها ضحية الأهل أو فريسة وحش فاتك.. ألا



وليد نظامي

وليد نظامي

تصور هذه الأعمال كلها خوف الرجل من المرأة وعدم ارتكانه إلى الوثوق بها؟ أو قل في أحسن الأحوال عدم اطمئنانه إليها!

نقطة الالتقاء الأساسية التي تجمع الرجل بالمرأة في الحياة والفن والأدب معًا هي العاطفة، ما من عمل روائي إلا في الغالب كان يحوم بصورة ما بدرجة ما حول هذه العلاقة العجيبة؛ صور لا متناهية متداخلة ومتقاطعة ومتوازية ومتناقضة قدمت لشخصية كل من الرجل والمرأة، وطبيعة العلاقة بينهما كانت "الباب المفتوح" للطيفة الزيات رواية نسوية مؤسسة إذا جاز التعبير؛ تسرد لحظات المخاض التي مرت بها المرأة المصرية و(العربية)، تبنت بطلتها رؤية متمردة على أوضاع اجتماعية ومؤسسية راسخة؛ صحيح أنها استغرقت وقتا طويلا استعرضت من خلاله رحلتها منذ كانت طفلة وصبية غريرة حتى أصبحت "ليلى" المثقفة الواعية المتسائلة التي ترى نماذجها الذكورية حولها في كل مكان وتحللها من منظور ناقد ومتسائل ومتمرد أيضا.

بطلة "الباب المفتوح" في بحثها الدائم عن هويتها، وفي اعتبارها الحرية هي الوجود نفسه، تخوض رحلة داخلية بموازاة رحلتها الخارجية للتخلص من غلالات المثالية الرومانسية الكثيفة، وهي تفترض وتنتظر أن يكون الآخرون مثلها تمامًا، بينما يبدو الواقع وشخصياته في قمة المراوغة، فكل شيء يتغير، وخصوصًا البشر.

ثمة نموذجان يمثلان رؤيتين متعارضتين للرجل في هذه الرواية؛ أولهما الممثل لكل آفات الثقافة الذكورية المستبدة التي لا ترى في المرأة إلا محض متاع وأداة للمتعة وإرضاء شهوات الرجل لا أكثر؛ فلا مجال لديه لاحترام عقلها وإنسانيتها ناهيك عن اعتباره بوجودهما أصلا!

النموذج الآخر نموذج البطل الرومانسي الفدائي المقاوم للاحتلال الجاثم على صدر بلاده بلا رحمة في موازاة مقاومة معنوية أخرى لأفكار المجتمع وتقاليده الراسخة التي ترى في المرأة حبيسة الجدران أمّا وزوجة وابنة تابعة للرجل ومذعنة له وخاضعة له بالكلية دون أيّ محاولة للخروج أو التمرد وهو ما ستنجح فيه "ليلى" لطيفة الزيات بدرجة أو بأخرى.

أما نوال السعداوي؛ أحد نماذج الخروج والتمرد العظمى في كتابة الستينات وما تلاها، فقد تحدثت عن طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، في معظم أعمالها وسردياتها الروائية، ولكن يلفت النظر في أعمالها التي تلت زواجها من الكاتب الراحل شريف حتاتة، أنها تفسح له المجال أيضًا بصفته شخصية روائية؛ تدين بحضورها لمرجعها الواقعي أو باعتبارها شخصية "متخيلة" مستلهمة من الواقع، كي يتكلم عن كل شيء تقريبًا: حياتهما الخاصة والعامة، تجربتهما في السجن، العلاقة بين الرجل والمرأة، الإبداع والفن والأدب، التربية والتدريس والجنس، السياسة والثقافة والمثقفين، أعمالهما الروائية، عُقد الطفولة ولحظات النجاح والإحباط، علاقتهما بالشهرة وبالدين.

نوال السعداوي شخصية تصادمية عموما لا تتردد في أن تفقد أصدقاءها إذا تراجعوا أو تهاونوا وكذلك بطلاتها وشخصياتها النسائية الساردة، أما "شريف" نموذج الشخصية الرجالية فهادئ متأمل، يقول كل ما يريد، ولكن بطريقة أخرى، فكلاهما طبيبان تعوّدا على فحص الحالات، ومصارحة المرضى بالداء، دون لف أو دوران، يكتبان ما يعتقدان أنه روشتة الدواء بعد التشخيص، وبالطبع لا يملكان أن يجبرا أيّ مريض على تعاطيه، يعني أنت حر، بل لعل أحد أسباب تفرد الكتابة أنه بالأساس عن حرية أن تفكر وأن تناقش دون وصاية، بصرف النظر عما إذا كنت ستتفق أو ستختلف معهما.

ربما تكمن أهمية سرديات نوال السعداوي التي برز حضور الشخصية الرجالية بها أنها لا تضع أي نقاط في نهاية السطور، مجرد مرآة تنعكس عليها آراء وأفكار شخصيتين لا يفهمان الثقافة باعتبارها كتبًا ودراسات، ولكن يعتبرانها عملية تحول للذات وللمجتمع.

فالمعرفة عندهما لا قيمة لها ما لم تجعلك تصبح أفضل وأكثر إبداعًا، والأفكار يجب أن تصل إلى الناس، لا أن تبقى سجينة أصحابها، كلاهما متحمس لرأيه ولاختياراته، وكلاهما تمرد على الوظيفة ودفع الثمن، ولكن سعادتهما في هذا الاتساق بين أفكارهما وحياتهما، في قدرتهما على الاختيار وممارسته وتحمل نتائجه، وهو أمر نادر للغاية.

كتابة البنات

من الستينات إلى التسعينات؛ ومع بروز ظاهرة الكتابة النسوية التي أطلق عليها البعض كتابة البنات أو كتابة السيرة الذاتية النسوية برزت لدينا نماذج أخرى تتجاوز نموذجي لطيفة الزيات الحدّيين؛



هناك فارق زمني تمثل فيما يقرب من أربعة عقود حملت معها تحولات عميقة. يرصد الناقد الدكتور خيري دومة في دراسته اللافتة «رواية السيرة الذاتية الجديدة . (قراءة في بعض "روايات البنات" في مصر التسعينات)» بروز الظاهرة فجأةً، ففي أواسط التسعينات من القرن العشرين، أصدر عدد من الكاتبات الشابات في مصر رواياتهن الأولى، ودواوينهن الشعرية، ومجموعاتهن القصصية الأولى.. وهو ما شكل ظاهرة أدبية ملحوظة، تناقش حولها النقاد فيما عرف بـ"كتابة البنات" أو "النساء الصغيرات". وقد تبلورت الظاهرة على نحو واضح حين صدرت رواية "الخباء" لميرال الطحاوي في 1996، إذ تلقفتها الصحف والندوات والمتابعات النقدية، وأصبحت -بعنوانها المثير الدال- مادة خصبة للجدل، ناهيك عن الترجمة السريعة للغات الأجنبية. وفي عام 1997، صدر في القاهرة عدد متزايد من الروايات الأولى لكاتبات شابات أخريات، «دنيا زاد» لمي التلمساني، «قميص وردي فارغ» لنورا أمين، «مرايا الروح» لبهيجة حسين، «السيقان الرفيعة للكذب» لعفاف السيد، «دارية» لسحر الموجي.. إلخ. ولم يكد عقد التسعينات ينتهي حتى كانت الرواية الثانية والثالثة قد صدرت لنفس المجموعة من الكاتبات، مثل «الباذنجانة الزرقاء» و«نقرات الظباء» لميرال الطحاوي، و«هليوبوليس» لمي التلمساني، و«أوراق النرجس» لسمية رمضان.. وغيرها. وسرعان ما انضمت كاتبات أخريات - من أقاليم مختلفة في مصر، ومن فئات اجتماعية متنوعة - برواياتهن الأولى؛ مثل صفاء عبدالمنعم، وأسماء هاشم، ونجوى شعبان.. وغيرهن.

ولأن هذه النصوص مبنية على عناصر من السيرة الذاتية؛ فإن بطلاتها بلا استثناء، مثل المؤلفات، هنّ من مثقفات الطبقة الوسطى الميسورة، يعشن قدرًا لا بأس به من ترف العيش، ويملكن قدرًا لا بأس به أيضًا من الإرث البرجوازي. وتقوم الحبكة الأساسية في سيرتهن - بدرجات مختلفة، ومن خلال تجارب متنوعة - على تمزقٍ واضح بين هذا الإرث التكويني الأساسي من ناحية، وطموح المثقفات إلى تواصل إنساني سوي ينسجم مع أحلامهن المتناقضة.

في هذه المرحلة، وبحسب الناقد الدكتور شكري عياد (د. شكري عياد: «نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب»، مجلة (الهلال)، يوليو 1998)، استطاعت المرأة أن تحقق انتصارات مهمة في مضمار الأدب، حيث استطاعت أن تتجاوز درجة المعارضة هادئة الصوت إلى درجة تقديم صورة مناقضة تماما لشخصية كل من الرجل والمرأة وطبيعة العلاقة بينهما، ستدور أغلب روايات هؤلاء الكاتبات حول علاقات حب مركبة وعشق جارف تتخللها علاقات زواج وطلاق تعيشها "الراوية/الكاتبة"، وترويها بمختلف ضمائر الحكي المعروفة؛ : الراوي المتكلم (المشارك)، والراوي العليم (الغائب)، والراوي المخاطب (أنتَ أو أنتِ) المضطرب (سواء أشار إلى الراوية ذاتها، أو إلى الرجل الذي يشاركها التجربة، أو إلى القارئ).

من هذه الروايات "مرايا الروح" لسمية رمضان، و"قميص وردي فارغ" لنورا أمين، و"السيقان الرفيعة للكذب" لعفاف السيد و"دارية" لسحر الموجي. ويمكن إدراج رواية ميرال الطحاوي "الخباء" في هذا الإطار أيضا فهي تتناول تجربة فلسفية وجودية، وإن ارتبطت بقضية القهر الواقع على المرأة بشكل عام، وحكيت من منظور أقرب إلى منظور الراوية الطفلة، التي تستدعي بعض التفاصيل الرمزية من طفولتها، في محاولة للكشف عن جوهر الأزمة المتراكمة التي تحياها المرأة العربية، وأزمة الإنسان في عمومها.

ثمة صورة/صور للرجل تختلف كثيرا عما قدمته الزيات وكاتبات جيلها؛ فالكتابة هنا بالنسبة لكاتبات التسعينيات تلعب وظائف أخرى أساسية بالنسبة لهؤلاء الكاتبات، وراوياتهن، وبطلاتهن على السواء. الوظيفة الأولى، كما يحددها خيري دومة وظيفة تعويضية؛ فهن يكتبن تجاربهن عوضًا عن بكائها مرةً، وعوضًا عن ممارستها مرةً أخرى.

والوظيفة الثانية وظيفة ثأرية انتقامية؛ فهن يكتبن لتثبيت صورة الرجل وصورة المجتمع الرجالي المراوغة، في محاولة لأسرها وتقديمها من المنظور النسائي لأول مرة، وفضح ما فيها من كذب. فنورا أمين، على سبيل المثال في "قميص وردي فارغ"، تخترع بطلتها التي فشلت في زواجها وقبلت عمليا بقواعد المجتمع الذكوري الذي حطمها، تخترع حبا غير ذكوري تفصله بخيالها وتنسجه بخيوط الوهم والتوهم.

في رواية بهيجة حسين "مرايا الروح"، صورتان متمايزتان للرجل يمكن أن تعادلا الصورة التي رسمها الرجل للمرأة؛ كما يقول الدكتور شكري عياد، وبذلك يمكن أن تصححا فكرته عن جنس المرأة، وعن جنس الرجل أيضا؛ أي عن نفسه بما هو رجل.

كما تستدعي الكاتبة بوعي بالغ وبكراهية واضحة، صورة "الجد"، سلطان زمانه الذي يجمع كل المتناقضات؛ مثل السيد أحمد عبدالجواد رمز الطبقة الوسطى "المحفوظية": يدير مجالس الصلح، ينتصر للبنات ضد الرجال، مثقف وفنان يقرأ جبران ويسمع أم كلثوم، يبكي من أجل وطنه، لكنه أيضًا يمارس الجنس مع امرأة غير جدتها، بعلم الجدة، وتحت نظر الجميع الذين يخضعون لقانونه الأبوي المركب.

في مرحلة تالية، وبصورة أو بأخرى، تتخذ "الحرية" صورة امرأة جميلة وليس "رجلا"، تحضر المرأة باعتبارها أقوى بكثير من الرجال رغم القهر والعنف والامتهان، خصوصًا إذا قرأت وعرفت واستطاعت أن تقرّر بمحض إرادتها، لعل ذلك أحد أسباب خوف الرجل منها دائما بل إنه يخاف دوما منها، من فتنتها، من جسدها، ومن عقلها، كما أنه يستأثر في عديد الأعمال (مصرية وعربية) بكل ما يمنحه السلطة والسطوة والنفوذ، لكنه في قرارة نفسه يظل دائما يخشى من أن تعرف المرأة، أو تتاح لها فرصة لكي تعرف. من هنا دائما تبدأ الحكاية وينطلق الحكي إلى آفاق جديدة.

في روايتها "جبل الزمرد" التي تعتبر مجازا هائلا ليس فقط لتجميع ما تفرق من حكاية الأميرة زمردة، ولكنه مجاز لعملية تجميع بطلات منذورات لأقدار تتجاوز همومهن الصغيرة، ليست الرواية في حقيقتها إلا محاولة لكي تنظرن من علٍ مثل جبل شامخ، لتكون الصورة أوضح وأعمق للتجربة الإنسانية بأكملها. يحضر الرجل هنا باعتباره "تابعا" لا قائدا ومسترشدا لا دليلا، فمن يمتلك المعرفة يمتلك كل شيء.

يمكن أن نعتبر أن كاهنة الأبيض والأسود المعاصرة والمسماة بستان البحر، القادمة من جبل الديلم، حاملة معها مهمة مقدسة لبعث الأميرة زمردة، هذه البطلة العارفة بكل شيء، والتي تقود دفة السرد والحكي في زمن "جبل الزمرد"، وفي زمننا الحاضر، ليست سوى شهرزاد معاصرة، تطرح الأسئلة وتواجه سلطة المعرفة التي رسخها الرجل وحكم بها بل إنها ستأتي على هذا البنيان من أساسه.

تجربة مها حسن

عربيا؛ برزت الروائية السورية المقيمة في فرنسا مها حسن بمدونة رواياتها التي تجاوزت العشر؛ قدمت فيها معالجات حساسة ومبتكرة لفكرة الهوية والانتماء للذات والوطن معا، معالجات كتبت بقلم عربي وبمداد فرنسي وجودي، وبحس امرأة كردية تبحث عن الوطن بداخلها مثلما تبحث عنه في خارجها..

روايتها الشهيرة "حبل سري"، رواية نسوية بامتياز، ولكن بالمعنى الواسع والعميق؛ فالمرأة في الرواية هي الأرض والوطن، والرجال عابرون رغم ضجيجهم المستمر، كأننا نعود إلى ما قبل الزراعة حيث لا شيء سوى الأم والأبناء، وحيث الرجل صائد جوال، وحيث لا دولة ولا وطن سوى الانتماء إلى هذه الأم.. أما في الشرق الزراعي فقد عرف الرجل الاستقرار، فاستلب كل الهويات بلا رحمة، وقنع بأن يكون مستبدًّا في وطنٍ يحكمه الاستبداد، ولكنه فشل في إزالة بقايا ذلك الحبل السري الذي يذكرنا دوما بأننا أبناء هؤلاء المقهورات.

أما في عملها المهم الذي اختارت له مها حسن اسم "الراويات"، وأهدته إلى كل النساء الساردات في بقاع الأرض، اللواتي لم تتح لهن نشر رواياتهن على الملأ، فعشن ومتن في الظلمة، فإن الحكي يصبح امرأة جميلة تمنحه حواء للوجود، كما تمنح العالم أطفاله، مها لا ترفض حكي الرجل، بطلة قصتها الأولى تحمل في حقيبتها دوما رواية من تأليف إرنستو ساباتو، ولكنها تدافع عن نساء قمعت رغبتهن في الحكي الشفوي والكتابة، تحت ضغوط مادية أو عائلية أو نفسية.

ونلاحظ رغم ذلك أن رجال الرواية يفتقر معظمهم إلى الخيال، باستثناء جيروم الأب البوهيمي لإحدى بطلات الرواية، والذي يعتبر نفسه وريث رامبو في أشعاره وبوهميته، وباستثناء الراعي حليم عازف البزق الرقيق، ابن الأرض والطبيعة، فإن بطل الرواية الذي يمنح بطلتها راتبا للتفرغ من أجل الكتابة، يقوم حرفيا بالسطو على ما كتبته، ينسب الرواية إلى نفسه، ويحقق شهرة مدوية، ويصبح عاجزا رغم ذلك عن كتابة رواية ثانية مثلها، بطلتنا متعددة الأسماء مثل معظم الشخصيات، وكأن الراوية الأصلية (مها حسن) تتلاعب بالخيال كيفما شاءت، وكأنها تؤكد أنه "ليست الراوية هي الحقيقة، بل الرواية، الرواية أهم من الراوية"، والأسماء ليست سوى جزء من لعبة الخيال والسرد وخلق العالم الموازي.

المرأة في الرواية مبدعة، عالم مستقل لا يعرف عنه الرجل شيئا، المرأة التي حصلت على منحة تفرغ أفرزت عددا هائلا من الروايات، استدعت شخصياتها وتحاورت معهم، عشقت الرجل فخذلها، ولكنها استطاعت أن تحقق نشوتها دونه.

ناقد من مصر



الأمل مقروناً باليأس

صورة الرجل في سرد المرأة

محمد سليم شوشة

مؤخرا تعددت الأصوات الروائية النسائية البارزة التي تمتلك حساسية خاصة تجاه الرجل، كما تؤشر خطابات هذه الأصوات ونصوصها إلى أنها ذات موقف مغاير ورؤية ربما جديدة للرجل وكذلك القدرة على توظيفات أكثر ثراء واختلافا لوضعية الرجل وصورته على المستويين الجمالي والدلالي، وهذا أمر طبيعي وممتد في كافة العصور، ولكن بافتراض أن الخطابات الأدبية بشكل عام يمكن أن تكون كاشفة عن أنساق حاكمة للعقل المنتج لهذه الخطابات.

ويمكن أن تكون ساحة لأن تتكشف فيها ملامح العقل الإبداعي أو ربما العقل الجمعي أيضا، إذ أن الأدب كثيرا ما يكون عاكسا لموقف المجتمع أو لتطوراته وتحولاته في كافة الأبعاد الحياتية، ومن هذا المنطلق حاولنا في هذه القراءة رصد ملامح الرجل وصورته وتوظيفاته وموقف الخطاب الروائي منه في ثلاث روايات حديثة.

في رواية "أسامينا" للروائية العمانية هدى حمد الصادرة عن دار الآداب بيروت 2019 نجد أن الأب يأخذ وضعية المفارقة وصورة النقيض من الأم، هو الرجل الطليعي المجدد المفعم بالأمل والحب والرغبة في التحديث والتطوير، يمنح ابنته العدل ولا ينبذها مثلما تفعل الأم وتميز بينها وبين أخيها الذكر أو أختيها الأصغر منها، ولهذا يأتي موته أو فقده موتا للشخصية الرئيسة ونهاية مبكرة لها، فتكون حية ولكنها أقرب إلى أن تكون بلا روح.

وهي رواية نفسية بامتياز لاشتغالها بدقة على مقاربة التكوين النفسي الأعمق لبطلة الرواية وأثر الأب والأم فيها، أو بالأحرى تصارع الأثرين واختلافهما أو تناقضهما، الأب الذي يغيب عنهم لأوقات كثيرة للعمل في مسقط، يبدو غير عابئ كثيرا بالعادات والتقاليد والموروثات البالية، يركز مع حياته وزوجته وابنته ويحتفظ بالذكريات الطيبة ويسجلها ويكون ولعا بالتصوير ولا يخشى من أن يبعث بابنته إلى المدارس مثل كثيرين من الأهالي الآخرين الذين يرسلون البنين إذا أرسلوا وبعد توصيات من الحكومة أو رجال جاؤوا من العاصمة لينصحوهم.

تبدو سمات الأب أو هذا النموذج للرجل على قدر من الاستثنائية، فهو ليس النموذج الغالب على الحياة، بل يبدو مثل مارق أو متمرّد وخارج على القوانين والأطر وربما تسبب هذا الخروج في كافة الكوارث واللعنات التي عاشتها هذه الأسرة بعد ذلك وإن لم يكن بشكل مباشر يمكن أن يكون لأسباب ميتافيزيقية خفية، وهذا ما يمثل هاجسا ممتدا لدى الشخصية الرئيسة. فالتسمية كانت لعنة جرّت عليهم الموت وصنعت الوحدة وأنتجت الألم، في حين أن الاسم حين انعدم أو تأخر كانت الحياة طبيعية وكانت النجاة.

في هذه الرواية المشوقة المتناغمة بين عناصر حكاياتها ومفردات عالمها وتكوينه نجد أن الرجل برغم قلة مساحة حضوره في فضاء الحكاية وخطابها عن الأم يكون الأكثر جوهرية والأكثر تأثيرا في صناعة التحول أو يرتبط بعمق المأساة، فهو حتى مع غيابه يبدو فاعلا أو حاضرا لأنه قابع في الذاكرة والذكريات دوما، وحين تفتش الشخصية الرئيسة دائما عن أزمتها أو سبب كل شقائها فإنها لا تجد إلا هذه الاختلافات التي صبغ بها الأب حياتهم منذ البداية وجعلهم مختلفين عن بقية الناس من حولهم ومنحهم الأمل في حياة متميزة لكن الأمر انقلبت إلى النقيض. فهو يعمل بالتصوير ويلتقط الصور للأولاد والرجال


وليد نظامي





ويحفز النساء أيضا على هذا، ويجلب الأفلام المصرية ليشاهدها مع زوجته في الإجازات حين يعود من العاصمة، ويصبح مغرما بسعاد حسني وهكذا تغار منها الزوجة وتسمّي نفسها سعاد كذلك، وتفعل أشياء غريبة عن البيئة أو الثقافة وهو ما يسبب الهجرة أو الانتقال إلى العمة ذات الفضّ منبع الحكمة والعطاء.

وهكذا فإن كل فكر أو ذكريات أو خواطر لدى الشخصية الرئيسة حين تتأمل ماضيها أو حياتها السابقة تجعلها دائما تعود إلى شخصية الأب واختلافاته التي هي مزيج من الجمال والأمل والسعادة والرغبة في الحياة، بالإضافة أيضا إلى ما فيها من المأساوية والمعاناة والفقد والموت. يبقى الأب من بداية الرواية حتى نهايتها عنوانا للرحمة والأمل والمحبة والعدالة والمساواة والتمرد على العادات والتقاليد البالية والرغبة في حياة جديدة، فيكون مقابلا للأم التي هي أقل حيلة وأضعف وأكثر تبعية واستسلاما للقدر واتباعا للخرافات والعادات والإيمان بها. فيشكل مع الأم قطبين كبيرين لمفارقة تمتد من البداية إلى النهاية أو تشكل شعرية النص الروائي وتبرز التناقضات في الحياة واختلافاتها أو تنوعها المثير للشجن.

على أن صورة الرجل في الرواية ليست مقصورة على شخصية الأب برغم ثراء هذه الشخصية، فهناك أشكال أخرى لحضور الرجل بصورة خلاف هذا الأب، فهو نموذج للزوج الراغب بكل قوة في الأولاد وبخاصة الذكور ولا يتوانى في اتباع السبل التي تجعله قويا بعزوته وأولاده، ويظهر هذا من خلال شخصيات ليس لها حضور مباشر في الرواية، ولكنها تحضر في الخلفية معبرة عن الإطار الاجتماعي المتسيّد أو المهيمن على الحياة في ذلك السياق الثقافي الذي أجادت الرواية في رسمه ومزج الحكاية الخاصة به، ونجد هذا متحققا في زوج الخالة صاحبة القطط الذي هجرها وتركها مع قططها لكونها لم تنجب له الأولاد، أو في زوجات النسوة الشابات الصغيرات المتدربات في صالة الأيروبك أو صالة الرقص من أجل إسعاد الزوج أو الحفاظ على أجسادهن لأجل الرجال وليس لذواتهن.

وهو ما يعمق الفجوة بين بطلة الرواية أو الشخصية الرئيسة فيها صاحبة الصوت وبين الرجال ويزيد من عقدتها أو أزمتها مع الزواج. فكأن كافة العلامات الدالة التي تَشَكّل منها خطاب الرواية تتضافر فيما بينها لتنتج القيم الدلالية الأساسية لهذا الخطاب في نوع متقدم من الاتساق والتكامل والتناغم بين كافة عناصر العمل، وهو في الواقع تناغم نابع من كون الحكاية مرتبطة بسياق ثقافي هو المشكل الأساسي لمرجعية هذه الحكاية ومازالت أنساقه فاعلة في بنية الحكاية أو ممتدة فيها، فالعادات والتقاليد والمفاهيم السائدة عن الرجل والزواج مهما حدث لها من خلخلة أو انزياحات بفعل التطور والتقدم تبقى مهيمنة بدرجة ما ولو بصور مغايرة أو مختلفة عمّا كان في الماضي.

توظيف رمزي

في رواية "مستر نون" للروائية اللبنانية نجوى بركات الصادرة عن دار الآداب كذلك في العام نفسه نجد أن صورة الرجل تدعو إلى مزيد من التأمل، ذلك لأن الخطاب السردي وظف الرجل توظيفا رمزيا خاصا؛ لأن مستر نون هو بالأساس ليس مجرد شخصية روائية في تقديرنا وقراءتنا، بل يزيد عن هذا لأن يصبح رمزا لتخبط العقل العربي أو الإنسان العربي بشكل عام بعد مروره بقدر كبير من العذاب والظلم والقهر والاستغلال الممتد عبر قرون كما توحي بذلك الرواية عبر عدد من علاماتها الدالة. الروايتان فيهما انتحار، وبينهما روابط ما برغم الاختلاف الكبير بين الحكايتين وعوالمهما وشخصياتهما، رواية "أسامينا" انتحرت فيها بطلة الرواية الابنة التي فقدت أباها ولم تجد من أمها إلا الظلم والنبذ والتنكر والتمييز بينها وبين بقية إخوتها.

في رواية "مستر نون" انتحر الأب الذي لم يقدر على تحمل ظلم الحرب الأهلية وآثارها النفسية الممتدة بداخله، وظلم الأم المتعالية الجميلة من أصول تركية أو أرستقراطية ولا يعجبها انكساره وضعفه أو كونه طبيب الفقراء يخصص لهم يوما ليعالجهم مجانا. انتحار الأب بحسب علامات خطاب الرواية بسبب عدد من العوامل، ربما يكون منها خيانة الأم أو عدم قدرته على جعلها تقتنع بطريقته في الحياة أو لأسباب كثيرة، والحقيقة أن هذا الانتحار هو جوهر الخلل في حياة مستر نون لأنه فقد به السند والدعم وتكاثف به في نفسه الظلم والغبن والجور. وقد يرمز الأب هنا إلى التاريخ العربي القديم الذي انفصل عنه الابن الممثل لواقع الإنسان العربي وراهنه، والحقيقة أن هذه الأبعاد الرمزية للحكاية تعطي الرواية قيمة مضاعفة لأنها تربط العام بالخاص أو تجعل الحكاية الخاصة أو الشخصية تخرج عن إطار الفردية أو الذاتية المغلقة لتكون نموذجا تتم عبره مقاربة ما هو أوسع وأكبر.

يتخذ مستر نون من شخصيات أخرى بدائل لأمه يلعبن دورها الغائب ولو بشكل حتمي أو غريزي وفطري، فهو يلجأ إلى الخادمة ماري التي لم تتزوج ولم تنجب ويتمنى لو يكون لها ابنا، يطلب منها دائما مطالب قد لا تكون ضرورية ويتحجج بأسباب مفتعلة حتى تهتم به. أو تلمس مربعه السري السحري في الظهر، وهو مربع الأسرار والغرفة العجائبية التي تصبح اختزالا لكافة الأوجاع والآلام وكل ما في الذاكرة، وكأن هذه المربع هو كامل الشخصية، والحقيقة أن خطاب هذه الرواية أجاد في توظيف تلك العلامات الدالة والتكوين الجسداني في إنتاج تكوين إنساني يتسم بالكثافة والعمق والتدرج من الظاهري المادي إلى الداخلي النفسي الناعم والخفي، فكان تكوين مستر نون متدرجا ومتفاوتا ويتجاوز السطحية ليصبح نموذجا روائيا خاصا ومغايرا ويبقى حضوره في ذاكرة المتلقي طويلا.

يمثل مستر نون كافة القيم الدالة على البطالة والتعطل والعجز والحرمان والخمول وكثير جدا من القيم السلبية التي تتصارع عليه، هو ليس مجرد مريض نفسي في الحقيقة يعاني من اختلاط العقل أو الذاكرة وبعض الهلاوس أو الاضطراب في الإدراك، ولكنه يتجاوز ذلك إلى صورة كلية دالة على رومانتيكية سلبية وغير عملية، يبدو هو الأذكى في التعليم لكن أمه لا تعترف به أو تستكثر عليه تفوقه وتتمناه لأخيه الأكبر سائد الذي هو بالنسبة إليها الابن الوحيد المعترف به، فكأننا هنا أمام رمزية أكبر تشير إلى ثقافة واحدة أي منبعها الأم ذاتها، هي الثقافة الإبراهيمية وتحدث مقارنة بين إسرائيل/التي يرمز لها الأخ سائد، بتفوقها في مقابل التراجع العربي أو ضعفهم حضاريا إذا كانت هذه القراءة الرمزية مقبولة، ذلك لأن مستر نون إن كان دالا على الحالة العربية العامة، فإن سائد يدل على حال من التفوق والهيمنة والقوة والانطلاق والثقة في النفس، هو تربى مع ثريا التي تمتدحه دائما وتمنحه الثقة بالنفس والإقبال على الحياة ليحصل منها على كل ما يشاء، في حين لا يجد مستر نون غير حضن ماري الخادمة الريفية الحنون التي لا تمنحه إلا حكاياتها الخرافية وأساطيرها الدينية، فكأننا هنا أمام نموذجين متناقضين في كل شيء وبخاصة في التكوين الذهني والنفسي بين العلمي والعملي والمادي بالنسبة إلى سائد وبين الخرافي والنفسي والميتافيزيقي بالنسبة لمستر نون.

في حياة مستر نون شخصيات أخرى مهمة كان يحاول أن يلتمس فيها البديل والتعويض عن حنان الأم ودورها المفقود، ليست فقط ماري الخادمة، ولكن الشخصية الأهم بعدها هي شايغا التي أحبها وحققت وجوده وبخاصة الجانب الذكوري، ولكنه أخفق في حمايتها أو استثمار حضورها، مثلما أخفق في كل ما مضى به من اختبارات أو تحديات.

تصبح الشخصيات الأخرى من الرجال في هذه الرواية أشبه بأن تكون مرآة تتضح فيها معالم الضعف والصفات السلبية في شخصية مستر نون، بأدوائه وأزماته وإشكالياته المتفاوتة، ما بين ترهلات الجسد أو غياب البعد العملي والعيش على الميراث القديم أو أن يكون عمله مجرد أشياء شفاهية بعيدة تماما عن الأمور العملية التي تحقق الربح والمكانة. ليس سائد فقط هو الذي يمثل مرآة تتضح فيها أبعاد مستر نون، بل نجد ذلك في شخصيات أخرى مثل لقمان الدال على التفوق والذكورة والهيمنة، والأمر نفسه بالنسبة إلى مستر جو الذي يعذبه ويلقنه الدرس الأخير ويقتل حبيبته.

الرواية فيها جوانب كثيرة مهمة، لكن وضعية الرجل فيها تحتاج إلى تأمل كبير ذلك لأنها كما ذكرت تتجاوز النموذج الفردي إلى دلالة رمزية أكبر وأوسع ولكون هذا النموذج للرجل يرتبط بسياق عام أكبر هو حال من التردي الحضاري والإنساني والانهزامية المتجذرة فيه منذ الطفولة، حال من اليتم الذي لم يقدر مستر نون على التغلب على آثاره أو تبعاته، ويتبدى التهدم الحضاري عبر علامات كثيرة منها القمامة والعشوائية والرشاوى وغياب التنظيم والعدالة ورغبة كثيرين في الهجرة والفرار نحو الغرب أو البحر بشكل عام، وكأن الهجرة إلى البحر هي نوع من الانسلاخ عن الذات والماضي والتاريخ ولكنه يصبح أمرا حتميا مثلما تقفز الفئران من السفينة.

تقارب الرواية نماذج أخرى كثيرة من الرجال غير مستر نون، والجميع يتبدى في تكوينها وصورتها هذا النوع من الانهزام المتفاوت في درجته أو مدى قسوته، نماذج كثيرة من الشباب الذين يهاجرون أو يبيعون أنفسهم لسيدات عجائز أكبر منهم من أجل الحصول على الجنسية. شباب ورجال آخرون يضيعون في متاهات الإدمان وتعاطي الحشيش أو التعصب الطائفي والتشنج المذهبي والأيديولوجي بكافة أشكاله، حتى ولو كان لفرق رياضية.

مجتمع ذكوري

في رواية "سبيل الغارق" للروائية المصرية ريم بسيوني الصادرة عن دار نهضة مصر 2020 نجد أن حضور الرجل فيها يتسم بكثافة خاصة ودلالات عديدة، ومن شخصية الرجل وأنماطه العديدة ينتج الخطاب الروائي أبرز مقولاته وأفكاره ويشكل عالمه ويحدد ملامحه ويحقق ديناميكيته وحركيته أو أبعاده الدرامية وأشكال الصراع فيه. فالمجتمع الذي تصوره الرواية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين هو مجتمع ذكوري ويهيمن عليه الرجال بشكل كامل، وبرغم كونها فترة تحول وبحث عن الذات أو الهوية بالنسبة إلى المجتمع المصري الراغب في التحرر من الاستعمار أو الباحث عن حريته وحقه في الحياة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المرأة المصرية، فهو برغم هذا يتشكل بشكل كامل من أفكار الرجال وأدوارهم المتفاوتة، وهي وضعية ليست سلبية بشكل كامل أو إيجابية تماما بحسب المتحقق في خطاب الرواية، بل تتنوع وتختلف كثيرا عن بعضها، والأهم أنه يتم توظيفها جماليا ودلاليا على أكثر من مستوى وجانب.

الشخصية الأبرز في هذه الرواية من الرجال بالطبع هي شخصية حسن عبدالموجود أو ومرآته أو مرجعيته الأسطورية التي يتطابق معها شخصية الشاطر حسن الذي أحب ابنة السلطان، والحقيقة أن هذه الشخصية على قدر عظيم من الثراء ويمكن بحثها من أكثر من جانب، فأولا هو نموذج له عمق تاريخي كبير، وهذا واضح ليس فقط من مطابقته مع شخصية الشاطر حسن الذي عاش في زمن سابق والاثنان تقريبا لهما الذاكرة والذكريات نفسها والشعور ذاته بالهزيمة والانتصارات وكذلك فكرة الحلول أو تناسخ الأرواح التي أوحت بها الرواية. ولكن أكثر من هذا أن كثيرا من العبارات المنطوقة على لسان الشخصية وكذلك الأحلام والأفعال أو السمات النفسية تجعل شخصية حسن نموذجا دالا على الإنسان المصري بعمقه التاريخي عبر كافة العصور، فهو صاحب علم غريب وغير تقليدي، هو علم الخبرة والتجربة الراسخة.

شخصية غرائبية أو أسطورية في أبرز جوانبها، له سمته الواقعي أو الطبيعي نعم لكنه يتراوح بين التكوينين أو الجانبين بكل أريحية ويتبدل بينهما بسهولة استثنائية، هو الشخص صاحب العلم اللدني أو المعرفة الروحية الغنوصية التي يقذف بها الله في قلبه دون معلّم من البشر أو بوسيط ورسالات سماوية رمز إليها الشيخ الزمزمي أو رسائل تاجر البندقية فهو مرتبط بعلم عجيب وغير تقليدي، معرفة لا تفرق بين الإسلامي والمسيحي، وترى الحق دون حدود أو قيود. يتسم بالقدرة على التحمل والقدرة على الثبات على المبدأ والعطاء والمعاندة في أخذ الحق والإصرار على المجازفة والإيمان بذاته وأرضه.

شخصية حسن عبدالموجود الخادم أو العبد الذي يتزوج من ابنة سيده أحمد بك ثابت ويكون محل ثقته ويظل أمينا عليها وعلى المال ويكون مخلصا في عشقه هي شخصية جديدة بكثير من التأمل والبحث، هي شخصية ذات أبعاد أسطورية ورمزية وذات طابع صوفي وتكوين يجمع بين الميتافيزيقي والفيزيقي، بين المادة وما وراءها وبين الواقعي وما فوقه، لكن حتى في جوانبها الواقعية أو الإنسانية العادية هو بالثراء ذاته، وبخاصة في إطار أفعاله وسماته المرتبطة بالعشق أو قصة الحب وعلاقته بالمرأة أو طريقة مقاومته للإنجليز أو فكرة المحتل الطامع بشكل عام، المغتصب لحقه.

في هذين الجانبين يمكن أن نستكشف سمات النموذج المثالي للرجل في الخطاب السردي لريم بسيوني التي تصبح ذات قدرات روائية خاصة بها وتجعلها واحدة من أبرز الأصوات الروائية في مصر وفي الرواية العربية على الإطلاق منذ نجيب محفوظ، ذلك لأنها تمنح الشخصية أبعادا أخرى تتجاوز كثيرا سماتها الفردية أو دلالتها على ذاتها، وذلك لأنها عبر حساسية خاصة تشكل قصة ذات منعطفات كثيرة وتحولات عديدة فتكون قصة مقصورة عليها أو غير قابلة للتكرار وتصبح علامة على صناعة ريم بسيوني وبصمتها الأدبية.

قصة الحب الاستثنائي، الحب المستحيل بحسب ما جسدت ووصفت وصورت وشكّلت ريم بسيوني في خطابها الروائي هي من القصص العصية على التكرار أو صناعة مثلها، وهي أقرب إلى نماذج أو وحدات المخيلة الجمعية والقصص الشعبي التي حدثت لها تطويرات وترميمات عديدة حتى تسد كل ثغراتها فتكون نموذجا مثاليا يبقى إلى أمد بعيد ويتم الاحتفاء به أو حكايته واجتراره على مدار قرون وزمن طويل والحقيقة هو طابع ريم بسيوني في تشكيلها لقصص الحب وتكوين شخصية الرجل وما توافر لموهبتها من القدرة التخييلية والسردية الفارقة على الإحساس بالرجل ودراما العشق وتحولاته بينه وبين المرأة، فهي من علاقة قطبين تتسلل بالتدريج إلى نفسيهما تصنع حالة سردية على قدر كبير من المتعة والتشويق ومليئة بالتحولات والشد والجذب والقوة والضعف والالتحام والفتور وغيرها الكثير مما يشكل ملامح حالة العشق والحب الاستثنائي أو المثالي عبر امتدادها في الزمن.

نعم لشخصية الرجل لديها أبعاد رمزية، وإذا كان حسن بطل الرواية دالا على الإنسان المصري في امتداده التاريخي وفاعليته في الحاضر واحتماليته في المستقبل لكن هذه الشخصية تتجاوز في قيمتها هذه الرمزية إلى عناصر أخرى كثيرة، من حيث التفاصيل والسمات وبالقياس على المستوى الواقعي الطبيعي أو غير الرمزي والأسطوري هو نموذج الرجل الحقيقي، الصادق القادر على إنفاذ وعوده والقادر على أن يكون عاشقا وحاميا بحق، إنه خلاصة معنى الرجولة، إنه النموذج الخيالي أو المشتهى أو المثالي الذي تطمح إليه مخيلة كل امرأة أو أنثى. لقد أشبع حسن في شخصية جليلة حبيبته وزوجته كل شهوة وحقق كل أبعادها، حقق لها الأنوثة والأمومة وجعلها سيدة محترمة، حقق لها الحماية والسند وساعدها على العلم.

إنه أشبه، برغم كل هذه الواقعية أو تأسيسا على هذه الواقعية، ببطل أسطوري خارق، إنه الرمز للفارس المثالي الذي تنتظره كل فتاة ليختطفها على حصانه الأبيض ولكن بتجاوز كبير لسذاجة هذا النموذج الذي يبدو ضحلا، فقد طرحته ريم بسيوني بشكل فني يتناسب وطبيعة العصر وطبيعة الذهنية الحالية للمرأة العصرية، ولهذا نجد أن قصة الحب تتعرض لكثير من المخاطر والأزمات بل إنها تمر هي ذاتها بكافة مراحل التكوين الطبيعي والاكتشاف.

وتبدو سمات البشر أو النموذجان سمات بشرية طبيعية، فيها كثير من القلق والاستكشاف والحيرة والتخبط والثقة تارة وعدم الثقة ومتى تأتي الحقيقة واليقين بين العاشقين ومتى يكون بينهما اللبس والخوف والغيرة والشك في النوايا أو رغبة طرف في إذلال الآخر أو أدور العناصر الأخرى من مشكك أو عزول أو وسيط أو دور الأم والأخت، وغيرها الكثير، لتتحقق كافة مفردات قصة الحب على نحو يجعل المتلقي مؤمنا بالحكاية وفي أقصى درجات الاندماج فيها بناء على معطياتها وتفاصيلها التي تمت مقاربتها عبرها، فضلا عن العنصر الأهم وهو التسلل النفسي ومقاربة تحولات النفس العاشقة وتموجاتها.

هذه الدراما بين الرجل والمرأة وفق هذا التكوين السردي تجعل سرد ريم بسيوني ذا طابع إنساني عام، صحيح أنه يستخلص ملامحه من راهن ثقافي معين ومن محددات واقع بعينه، لكن العنصر الإنساني الثابت يبدو واضحا ويجعل الحكاية قابلة للقراءة في لغات أخرى دون أن تفقد شيئا من قيمتها فهو سرد أقرب إلى ذاك الذي نجده في الأعمال العالمية العظيمة مثل ألف ليلة وليلة أو أدب شكسبير أو غيره من وحدات الأدب العالمي.

ناقد من مصر



مشاريع من أجل شهريار الجديد

فيصل الأحمر

يقف الفلاسفة مطولا عند الذوات الجريحة كذوات مسيّرة للعالم. الذات المثقلة بالجروح تتعود على الشك في المسارات التي يرتاح إليها المحيط. الذات الجريحة التي يصيبها العنف، أو غزو جروح كامنة تختبئ في الذاكرة، أو تلك التي أصيبت بالعنف السياسي أو العنف الرمزي، والتي وجدت نفسها عكس ما هي عليه الذوات الأخرى كلها تستوطن الحركة، تجد وطنا لها في الترحال، ولا نجد دفء البيت وسكينته إلا في سكنى المسافات... تلك الذات التي تتعود على الكتابة كعنوان بريدي في زمن شحت فيه الكلمات التي تحيل على السكون والسكينة كمسكن.

الكتابة مستشفى مجاني يفتح أبوابه للأرواح المعذبة ويمنح فرصا للتلاقي لمن خلقوا لكي يبوئوا بالشتات والتشريد والنظرة الاستعلائية للمحيط.

كان الفيلسوف الفرنسي الهام جورج كانغيلام يقول إن بين "العادي/الطبيعي/السليم" و"المرضي" حدا فاصلا يسيرا لا يتجاوز لعبة كلامية.

فهل الجنون مسألة خطابية فعلا كما كان يقول ميشال فوكو؟

بلى!

ستجيب السرود النسائية التي دفعها العنف العنقودي للعقل الذكوري المتعوّد على المرض منذ عشرات القرون وعلى امتداد آلاف النصوص التي تصادق على أن ما تراه السرود الحديثة حالات مرضية هو حالة طبيعية لا غضاضة فيها ولا حرج في متونها وحواشيها.

يعمل الخيال عملا خطيرا تعلمنا أبعاده الحقيقية مارثا نوسباوم؛ الفيلسوفة الواقفة في منتصف المسافة بين علوم الأعصاب والعلوم العرفانية وبين الأدب والنقد الأدبي... فالخيال يخلق عالما ويبتكر له "دوكساته" الجديدة، ويرسم كذلك ملامح الجمهور الجديد الذي سيكون مستعدا للتفكير حسب هذه الدوكسات التي لا قبل لنا بها.

ما الذي تقوله النصوص الروائية النسائية الجديدة حول رجل اليوم أو ما هي ملامح رجل الغد التي تقترحها يا ترى؟

إن أحد أهم العناصر التي أرادت الحركة النسوية تحقيقها منذ أزيد من أربعين سنة هو إعادة صياغة العالم من منظور جديد، فقد أعيدت قراءة البنيات الأصلية الأولية المشكّلة للفكر الغربي (وكثيرا ما تم الوقوف لدى التماهي الظالم بين صفتي "الغربي" و"البشري" كتماهٍ شديد الدلالة على ما تحاربه "النسوية"!) فاقترحت كريستيفا قراءة لتغلغل الفكر النسوي (والاعتبار "النسوي") في الخريطة السياسية/الاجتماعية في العالم (أوليفر ليمان وآخرون، مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ص ص183-184)، وقدمت الفيلسوفة لوس إيريغاراي اقتراحات من أجل علم أخلاق جديد في إطار الثنائية الجنسية... ثم كانت هنالك ميادين الاشتغال التي وسّعت دائرتها لتشمل وجهة النظر النسوية، فأصبح هنالك نقد نسوي، وسينما نسوية، وأدب نسوي، وفلسفة نسوية... إلخ، ومن شأن كل هذا تشكيل متخيّل أنثوي من خلال التراكم والمد الزمني والنقش المتكرر المتواصل الدؤوب لأخلاقيات نسائية ووجهات نظر مفسرة للعالم... وجهات نظر قد تكون استعادة تفكيكية لعناصر الخطاب الذي تهدف "النسوية" إلى تقويضها وتعويضها بعناصر أخرى جديدة.

تقول دوروتي سميث "عندما نرى الرموز والصور النسائية والنساء يستعملنها ويلعبن بها ويهشمنها ويعارضنها، لا يبدو خطاب الأنوثة كبنية مسيّرة من قبل تراكيب صناعة الموضة التي تتلاعب بالناس وكأنهم دمى، بل تبدو هذه الرموز وهذه الصور نظاما اجتماعيا تساهم فيه النساء بنشاط وكذا الرجال أحيانا. وهو نظام متطور يكشف عن نفسه شيئا فشيئا



وليد نظامي

وباستمرار" (ساره ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، الجزائر، 2004، ص 73).

تجديد تمثلات الذكر

نتناول هذا الأمر في هذا المقام من زوايا عديدة، زوايا اقترحتها علينا بعض الروايات الجزائرية أثناء القراءة والمساءلة، واقترحها بشكل ما الدارسون أثناء مساءلة الرواية النسائية خارج الجزائر وداخلها أيضا.

من أهم عناصر تغيير الخارطة الذكورية التي تشغل الأنثى كثيرا أثناء الدعاية القوية لمفهوم "الحرية" أثناء الكتابة، وهي حرية تحرّك مؤشرات الهيمنة على القول التي هي ممارسة سلطوية بامتياز؛ إذ يبدو أن المرأة تعيد رسم الحدود بين الرجل وبينها كلما اكتسبت الحق في السرد الذي هو الحق في سلطة كانت- ولا تزال ملكية خاصة بالذكر في إطار التمثلات التقابلية "ذكر/ أنثى"- وتتقدم المرأة في خلخلة أراضي الذكورة من خلال التمرد على الشكل الروائي أولا. شكل يقتضي نصا طويلا متشعبا قويّ البنية؛ يملك كل الملامح "القضيبية" في مواجهة النصوص الروائية الجديدة "الشبيهة بالقصص الطويلة" والتي هي شكل من الأشكال المؤنثة التي تحمل الهشاشة والخلل في جيناتها. وفي ذلك تقول الروائية الفرنسية كريستين آنغو إن القصة الطويلة شكل منفتح وحرّ ومؤنث، يمارس دون كثير من العقبات ولا الشروط الفنية الصارمة التي تحيل على سلالات من الروائيين "الرجال"، فهذا الشكل المقتضب يمثل طريقة "نسائية" في النظر إلى الأشياء؛ تعارض (وتقابل وتناقض) الطريقة الذكورية المرتبطة بسلسلة المقولات الذكورية المعبرة عن مختلف أشكال الهيمنة: المركزية اللغوية ، المركزية الغربية، مركزية البناء الروائي... إلخ.

يبدأ كل ذلك بمحاولة إثبات الذات لكي ينتهي إلى سحب شهرزاد البساط من تحت أقدام شهريار، أي إلى محاولة شق الطريق العسير للأنثى وسط العالم الذي يسيطر عليه الذكور... أمر نجد له علامات كثيرة في كتاب "الزهرة والسكين" للكاتبة الجزائرية زهرة بوسكين مثلا، أو في نصوص الروائية زكية علال، صاحبة نص "قبر مفتوح" وفي كثير من الكتابات الروائية الجادة الجريئة صاحبة النبرة الجديدة.

هذه اللهجة المنتقدة للوضع في الواقع هي



أعمق ما سيواجهنا ونحن نقتفي آثار إعادة ابتكار صور شهريار من خلال عمل الخيال على إعادة تشكيل بنيات الواقع. وها هو "الصوت" الذي نحن بصدده يصف الجدّ قائلا "ومما زاد الطين بلة كونها أصبحت امرأة مطلقة وأن جدّها لا يزال في عادته السيئة التي تكرهها هي نفسها وترفضها، وهي إيجاره للغرف العلوية من البيت بصفة غير قانونية معتبرا إياه نزلا، ورغم أن السلم المؤدي إليهم يخرج مباشرة إلى الشارع إلا أن هذا لدى البعض الذي يحلو له كثيرا نسج روايات القذف والنميمة وخاصة بعض النسوة اللواتي ليس لهن شاغل سوى القيل والقال، ولا يعتبر حائلا أبدا بين قيام علاقات غير شرعية بين حورية وأولئك الأغراب" (فاطمة العقون، رجل وثلاث نساء، منشورات التبيين، الجزائر، 1997، ص 25).

من يتكلم في هذه القصص؟ ذلك هو السؤال المركزي والذي إجابته هي بالتأكيد هي المرأة عموما لا المرأة الكاتبة بالضرورة. لن نمر بأيّ قصة أو رواية لكاتبة جزائرية دون أن نجد هذا الصوت موزعا بإلحاح على كل الصفحات، لا يختفي -لضرورات سردية وتقنية- في صفحة أو اثنتين إلا ويعود إلى الحضور في الثالثة.

وليس هذا السلوك بعيدا عن تلك الفكرة التي يتشبث بها النقد النسائي، والتي هي أن كتابات المرأة - بمعزل تام عن كتابات الرجل - تقدم رؤية للعالم وتفسيرات للكون يمكنها - متى تمّ للنساء أمر الهدم الكلي للأبوية الذكورية والهيمنة القضيبية - أن تعوّض رؤية الرجل وتفسيره للكون ووصفه للعالم. وهذا أهم ما سيتم للمرأة الكاتبة التي ستحبل في رحم الخيال لكي تنجب شهريارا مختلفا عن ذلك المختل الذي هيمن على قصص الليالي.

وهنا يظهر إلى الوجود تصور جديد بديل للرجل. مشاريع صورة جديدة للشهريار بدلا من ملامح القاتل جميل الملامح الذي يقضي الليلة في السمر ثم المضاجعة لكي يتحول في الصباح إلى الجفوة الكبيرة التي تعبّر عنها نهاية الرواية المؤذنة بالموت.

كيف تتمثل الروائية الجزائرية رجلا يتجاوز "عقدة نهاية الرواية" مستعدا لعيش مراحل الشراكة النفسية والمقاسمة الوجدانية لعالم تكون فيه الرواية/الحكاية مشروعا ثنائيا يؤدي إلى قتل واحد ووحيد هو "قتل ثمرة القتل"... أي محاربة الإنهاك المتربص بالحكايات من خلال تخصيب العلاقة السردية بين الساردة التي يتربص بها القتل والمسرود له الحامل للسيف في غمد المتعة السردية (الجنسية..).

من المثير للانتباه أن نجد أن المرأة تأخذ مكان الرجل، وأن المرأة ترسم الرجل؛ ذلك الرجل الذي يولد من ضلع الأديبة "الأعوج" طبعا... وهي وضعية تدفعها أحلام مستغانمي في بعض المواقع إلى حالة التوله "الذكوري" بالمعطى "الأنثوي" والتماهي في فتنته دون أيّ سمة ذكورية ودون أيّ علامة قضيبية أو إشارة إلى الهيمنة. يقول بطل عابر سرير «الأمومة اكتشفتها كما عثر أرخميدس على نظريته وهو داخل حمّامه، فذلك الوعاء الأبيض الكبير الذي يحتويني في فضاء مائي كجنين، حدث أن ولّد في داخلي إحساسا غريبا جعل من مغطس الحمام أمي... يحدث للأمومة أن تؤلمني حتى عندما لا تكون لها قرابة بي" (أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص ص 47 - 48).

صورة الرجل الذي يكتشف الأمومة هي مشروع هام جدا في المنظور الذي نحن بصدده والذي يهدف إلى إعادة ابتكار شهريار جديد قابل للدخول في الألفية الثالثة بسلامة ودون إراقة دماء.

وما عالم العائلة التي قد تتحول إلى رحابة العالم كله مثلما هي الحال مع جميلة طلباوي التي تكتب قصة جميلة جدا حول فشل علاقة زوجية زلزلت حياة البطل الذي قارب الشلل و يكاد يعجز عن مجرد الحركة، وهو يتأمل حال البطلة الجريحة "آية" ثمرة الخطيئة التي لم تختر حياتها بل سقط عليها المكتوب الأعوج من علٍ (جميلة طلباوي، أوجاع الذاكرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2008).

أما زهرة ديك فتترك المرأة في غرفة الزوجين عمر/حياة مفضلة تحليل التفاصيل المعقدة جدا لنفسية عمر الأستاذ الجامعي المتزوج حديثا بحياة التي كانت على صلة برجل يعرفه (فائق) "أراد أن يدلي لها برغبته وأمله في أن يهيئ لها شقة جميلة كالتي كانت تعيش فيها مع فائق، أراد أن يفهمها أنه ليس أقل منه ولا أعجز منه، وكل ما في الأمر أن كليهما سلك طريقا مغايرة للتعبير عن ذاته وفرض نفسه (...) ولكنه لم يفعل واستسلم لها حين لجمته بخصلات شعرها. إنه يعشق عبيره" (زهرة ديك، بين فكي ... وطن، منشورات التبيين، الجزائر، 2000، ص 108).

شهريار يخرج من رحم الكتابة صامتا

شهريار آخر جدير بالتوقف عنده، هو هذا الرجل العاجز عن تغيير العالم، والذي يجعل ذكورته تتألق تماما بين أحضان حبيبته. قد يكون هذا الشهريار العاجز أمام حبيبته مشروعا مختلفا عمّا عودتنا عليه السرود العربية التي تجعل المرأة هي العنوان المفضل للوهن والعجز عن المواجهة، ويجعل خريطة لجوء شخص إلى شريكه خاضعة دائما إلى اتجاه واحد: المرأة العاجزة تحتمي بالرجل القوي. ولعلنا هنا مع الروائية زهرة ديك نغير أوّليات هذه العلاقة السلطوية رأسا على عقب.

وتتحدث القاصة حفيظة طعام عن إحدى المسائل الأكثر إحداثا للجدل التي هي تصوير المشاهد الجنسية، فتعبر بشيء من اللامبالاة التي تفضح تطور وعي المرأة - وبالتالي وعي المجتمع - بهذه المسألة؛ تقول: بخصوص الرقيب فإن الجزائر تجاوزت مسألة الرقابة على الكتابة والرأي، وأعتقد أنكم تعرفون ذلك ويعرفه أغلب المثقفين العرب، ولعلّها تحتل هي ولبنان الريادة في هذا الشأن. أما بخصوص تصوير الجسد الأنثوي بشكل حسّي فإن أصحابه على قلتهم يشكلون تيارا أدبيا لم يستطع إلى حد الآن إقناع القارئ فنيا دون الوقوع في المباشرة والابتذال، ولم يمنعهم أيّ رقيب، وأعمالهم يروّج لها الإعلام وتعد لها القراءات وتنظم الندوات، وتباع للجمهور بتوقيعاتهم" (حوار مع حميد عقابي على صفحات جريدة "رأي اليوم" بتاريخ: 2016/06/19).

هذا الهاجس يخفي اتجاها هاما في البورتريه الجديد لشهريار الذي عملت روائيات كثيرا على إخضاعه لسلطة السرد لا من خلال توجيه الحديث إليه بل من خلال جعله موضوعا "للنظرة" ومادة للسرد؛ وهي سلطة التمثيل "power of representation" الذكورية بامتياز - كما يسميها فوكو وجماعة الدراسات الثقافية -.

في هذا الإطار تحضرنا نصوص كثيرة تعيد صياغة الرجل وهو يحتل مكان المرأة التي تتعرض لاغتصاب الوصف "الرمزي" بسلبية، بلا صوت ولا قدرة على تمثيل نفسها. وها هي ذي المعادلة تنقلب تماما مع بطلة الكاتبة المغتربة عبير شهرزاد (ولاسمه المستعار "شهرزاد" رمزية مضاعفة)؛ إذ تقول بطلتها محللة نفسية شهريار الجديد هذا "الرجال... هم يتصرفون بعنف وردود فعل.. هم يملكون قلوبا تحب في كل لحظة، وتنبض خارج أصول الطبيعة، نبضاتهم قصائد حبّ ينظمونها لكل واحدة، لا موازين ولا قسطاس، يخسرون الميزان دوما عند كل امرأة" (عبير شهرزاد، مفترق العصور، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، 2008، ص 323).

وتواصل البطلة دور شهرزاد النفسانية القادرة على تسليط عصا الوصف على الشهريار الذي ولد حديثا من رحم شهرزاد الجديدة صامتا ، والذي لا مهرب له، لأنه بلا سلطة أمام سلطة الكتابة التي استولت عليها المرأة "عار على الرّجال أن يقولوا للنساء كلمة فهمتك، من دون استيعاب حقيقي لهن" وتضيف "لا أستغرب قسوتكم أنتم الرجال، أنت من جيل الأمس أظنني.. أقدر الناس على تقبلها وتفهمه... لكني ما أزال عاجزة عن تبريرها" (عبير شهرزاد، ص 336).

الحالة نفسها تصفها مليكة مقدم التي عرفت في أوروبا أولا ثم في العالم العربي بنماذجها البشرية المتمردة التي استعادت حالة مليكة مقدم نفسها التي كانت طبيبة تحظى بفرصة أن تتسلط رمزيا على أجساد مرضاها، وتتسلط رمزيا من خلال دبلوم يحلم به الرجال في السنوات الأولى لظهور المرأة المتعلمة تعليما عاليا/الطبيبة التي سيصبح لها صوت يعلو فوق كل أصوات الرجال.

ها هي ذي بطلتها الأكثر شغبا تفعل فعلها وتنجح أيضا في الميدان الأدبي فيواجهها شهريار الذي لا قبل له بهذه الصورة لشهرزاد الجالسة عند قدميه تروي له حكايات يتلذذ بها قبل أن يعمل سيف القتل في رقبة صاحبتها إن حدث وفسدت لذته.

لقد نجحت بطلة رواية "رجالي" في تحصيل المجد الأدبي غير المتوقع للمرأة المقهورة، وها هي تصف الصورة الجديدة لشهريارها الفرنسي "احتدمت غيرة جان لوي مع النجاح الذي حققه كتابي الثالث. في غضون ستة أشهر، أصبح رجلا آخر لم أعد أعرفه، في أحد الأيام قال لي بنبرة تعيسة: لقد عرفت شابة تعيش في قطيعة تامة مع المجتمع وشيئا فشيئا أصبحت هذه الشابة الجزائرية ملتزمة، لقد أحطتك برعاية أمومية طوال سبعة عشر عاما ، و أنا الآن أموت في ظلك..." (مليكة مقدم، رجالي، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، 2007 ، ص 150).

جانب آخر من جوانب تأنيث الرواية يكمن في العودة إلى إحداثيات القص العربي المرابطة على تخوم ألف ليلة وليلة.

يقول عبدالكبير خطيبي بأسلوبه الإشراقي في الصلة الحميمية بين القص لدى العرب وبين المرأة "لنأخذ الوقت الكافي لنحّب شهرزاد ونستمع بإمعان إلى صوتها، ونتابع زمن جسدها الذي هو جسد الحكاية، لن نتعرض هنا لسوى ذلك الجسد الضخم المنطوق بصوت لا أحد، منذ الأزل، صوت آت من لا مصدر، وانبثاق خيالي للحكايات متخطّ لكل قوانين الكتابة..." (مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية، واقع وآفاق، ص 109).



الحكاية (والرواية تبعا لذلك) إحداثية نسائية في تقاليد العرب، ووجهة النظر الأولى/الأصلية/الأولانية إزاء العالم المحكي، إزاء مجتمع الرواية وإزاء معطيات الخيال، هي وجهة نظر نسائية لأن كتابة لذة الكتابة أو ألمها هي إحدى أهم سمات السرد النسائي عند مفترق القرنين الـ20 والـ21.

تقول سارة حيدر عن بطلتها "ردينة كمال لم تكن ترضي كل الأذواق ...كانت تطمح لشيء أسمى من ذلك، وهي عندما تنفث آراءها على الورق، تبكي وتستبكي، تثور وتثير ولا تريد لأيّ قارئ أن يرضى عنها ولا أن يرضى عن نفسه... في قصصها شموس الحقيقة التي تشع وتشع حتى تعمي الأبصار" (سارة حيدر، ص 15).

أما فضيلة الفاروق فتستحضر الرجل كتابة، والشهوة نفسها هنا وهناك، والخذلان أيضا نفسه "يوسف عبدالجليل، النص الذي أحالني على الدنيا بحب أكثر وارتباك أقل، أو النص الذي كان رجلا ولم يكن أقاصيص من حبر، أو النص الذي لم يخذل قناعاتي لكنه بشكل ما خذل القلب لتحيا قصصه.." (فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الضفاف سوريا، ط 3، 2015، ص07).

وهي نفسها التي تقول بوضوح كبير في سياق سابق بأنه يصعب على المرأة التعبير أو البوح بمشاعرها في ظل هذا المجتمع الذكوري، الذي فيه السلطة الكاملة للرجل، فبطلتها تقول في نبرة حزن عميق جدا "بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأنوثة مدججة بالفجائع" (فضيلة الفاروق، ص 13).

إن التعبير هنا بليغ عمّا يريده السرد النسائي الجديدة: التماهي التام بين عالم المتخيل وعالم الواقع الفعلي؛ أو التماهي بين الورقي الذهني والفيزيقي المحسوس الملموس، وهو تماه جدير بالتأمل في الإطار الذي نحن بصدده والذي يعتمد على إدانة واقع موروث لفائدة اقتراح نماذج تخييلية (أي واقعية بعد حين) لرجل الغد الذي عليه أن يولد من رحم السرد لتصحيح أخطاء الماضي. ماض ظل يقاوم موقعا تتمكن فيه المرأة من رسم خرائط الحياة من خلال المشاركة السياسية واتخاذ القرار وتسجيل الحضور الفلسفي، هذه المنقصة المتجذرة في التاريخ، التي يأتي التحديث السردي لكي يغير معطياتها، فيصر النص تبشيرا بالرجل المثالي، ويتحول الرجل إلى التمظهر الفيزيقي للنص.

تختصر الكاتبة نفسها تلك المشاعر المحيطة بها إلى "كتابة".

أما آسيا رحاحلية فتقول بوضوح في موضوع بطلة إحدى قصصها "هي قصة حب رائعة من مسلسل مدبلج مشهور كانت تتابعه باهتمام وشغف كبيرين... بطلة الفيلم جميلة فاتنة كعروس بحر وحبيبها شاب وسيم أنيق" (آسيا رحاحلية، سكوت... إني أحترق، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2012، ص 74).

ولا نستبعد كذلك طريقة أنثوية في الوعي بالأشياء، طريقة تجزيئية تعتمد على ضم قطع الوعي بعضها إلى جانب بعض، بحيث يصبح النص فسيفساء وعيية – إن جاز التعبير – تشبه صورة الأمشاج في اللغة التي ترتبط بتشكيلات الجنين، الذي قد يكون الشهريار المختلف الذي تبشر السرود النسائية بإمكانيات واسعة لإعادات ابتكاره على أرض هذه السرود الجديدة.

روائي وناقد من الجزائر

وليد نظامي



صورة نسوية متطرفة للرجل العربي

حنان الشيخ و"إنها لندن يا عزيزي"

عبدالمالك أشهبون

في البداية، وجب التوكيد، على أن صورة الرجل العربي في روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب تتميز بكثير من السمات الثابتة، وهذا ما تشي به أغلب الصور التي تجلت فيها في تلك الروايات، بالإضافة إلى ما تضمره تلك الصور النمطية من مرجعيات فكرية وأيديولوجية وثقافية ودينية؛ وبالتالي فإن هذه الصور النمطية قد تكشف لنا عيوب ما هو مضمر في كل من النسق الثقافي العربي باعتباره نسقا ذكوريا، لكن هذه الأمر لا يخلو من رد فعل ينجم عن الرؤية المضادة للرؤية الذكورية، وهو رد فعل يسقط في فخ معاداة الرجل العربي؛ كأنه هو المسؤول عن ترسيخ ذكوريته في عالم عربي جدّ معقد في تكوينه النفسي والاجتماعي والديني.

صحيح أن الوعي الذكوري العربي حاضر منذ قرون، وصحيح أيضا أن هذا الوعي يتصور المرأة وعاء لأحد أمرين: إما لتفريغ المكبوت الجنسي أو لنمو الجنين، وكأنها «جوّالٌ يُملأُ أو آنيةٌ من فخار يتم طهي الوجبة المختارة فيها» (فرانسواز إيرتييه: "ذكورة وأنوثة. فكرة الاختلاف"، ترجمة كاميليا صبحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص 98). ولا ينظر إلى العلاقات بين الرجل والمرأة من منظور جدلي، تراعى فيها الحيوية الذكورية من جهة، والخصوبة الأنثوية من جهة ثانية، في تفاعلهما الإنساني المنتج والخلاق، الذي يفترض أن لا غنى لأحدهما عن الآخر.

وبالعودة إلى الرواية العربية، لا نعدم روايات بقلم روائيات تتسم بالتمركز حول الشخصية الأنثوية، وتجليات هذا التمركز يمكن رصده من خلال دوران الرواية من بدايتها إلى نهايتها حول موضوع مهيمن هو المرأة، حيث تصبح فيها الروائية هي الساردة والبطلة أحيانا، هي الذات والموضوع، وهذا الأمر يكشف لنا نزعة ذاتوية باتت تطبع كتابات بعض الروائيات العربيات، حين يغدو العمل الروائي مبأرا حول الهوية الجنسية الأنثوية في تفاصيلها الصغرى والكبرى، وهذا ما يفسر لنا ظاهرة تضخم "الأنا" في الأدب النسائي عامة، والروائي منه خاصة...

وفي هذا السياق نستحضر رواية "إنها لندن يا عزيزي" للروائية اللبنانية حنان الشيخ، حيث نلفي أن الرواية تجمع ثلاثة أبطال هم: لميس العراقية الجميلة، وأميرة المومس المغربية، وسمير اللبناني المثلي، إذ يلتقي هؤلاء على متن طائرة تتجه من دبي إلى لندن، وهناك تتقاطع حياتهم مجدداً في قلب عاصمة الضباب، بكل ما لها وما عليها.

صورة الرجل العربي المغضوب عنه

ما يجب التشديد عليه، في هذا السياق، هو ذلك الحضور القوي للنزعة النسوية في هذه الرواية بالذات، حيث الشخصية الرئيسة "لميس"، وهي المرأة العراقية المطلقة، تختصر معاناتها كلها في ديار الهجرة مع زوجها، وما ترتب عن زواجها به من أزمات نفسية وجنسية تركت ندوبها العميقة في ذاتها المكلومة. كما تعدد الصور المبثوثة في تضاعيف هذه الرواية عن الرجل العربي وكلها تتسم بالسلبية، ومن أبرز هذه الصور نذكر ما يلي:

1. صورة الرجل العربي المهووس بالجنس

من الأمور التي تشكل اقتناعا راسخا لدى شخصية لميس هو أن علاقتها بزوجها السابق، كانت علاقة جنسية فقط، علاقة خالية من الأحاسيس والعواطف.

أما شخصية أميرة المغربية، فقد دفعها اقتناعها الذي لا محيد عنه، ومن خلال

وليد نظامي

تجاربها المتعددة مع الرجال، إلى خلاصة مؤداها: أن الرجل (عموما) لا يرى في المرأة إلا جسدها، ولا هدف له منها سوى ممارسة الجنس، وأن الرجل عندما ينتصب يقل عقله... من هنا جاء احترافها لمهنة البغاء عن اقتناع استخلصته من علاقاتها المتعددة بالرجل عموما.

2. صورة الزوج المغتصب لزوجته

تستعيد لميس سيرتها الزوجية فتذكرنا بأنها تزوجت غصباً عنها رجلاً تصفه دائماً بالعراقي، وكأنها تحدد المسافة مع حضارة أخرى (الشرق) لم تعد تنتمي إليها وهي في ديار الغربة، وذلك إرضاء لأمها التي توسلت إليها أن تقبل بالعريس الثري الذي قد ينتشل أسرتها من الفقر ويعيد إليهم كرامتهم.

ومن خلال تجربة لميس، وهي المرأة العراقية المتلهفة للحرية والانعتاق بعد تجربة زواج قاهرة دامت اثنتي عشرة سنة، ها هي تتذكر أسلوب مراودة زوجها السابق (العراقي)، وتقارنه بأسلوب تغزل حبيب قلبها البديل (نيقولاس الإنكليزي)؛ ففي مراودتها جنسيًا يبدأ زوجها بسؤال روتيني مبتذل «هل أنت نائمة؟»، وحينما تعطيه الإشارة أنها ما زالت مستيقظة، يبدأ الاحتكاك الجسدي بطريقة آلية، حيث ينقض عليها كالوحش خلالها «يمضي وحده كسَهمِ ألعابٍ ناريةٍ يصعد بلمحِ البصر ثم يَخِرُّ هابطًا» (حنان الشيخ:



"إنها لندن يا عزيزي"، دار الآداب، بيروت، 2009، ص 154). وهذا النوع من الممارسة الجنسية العنيفة، عادة ما كان يسبب لها ألماً فظيعًا كألم الاغتصاب؛ بحيث لم تكن تشعر بأيّ نشوة جنسية مع شريكها العراقي في فراش الزوجية. فقد كان هذا الزوج العراقي يحب جسد زوجته السابقة، ولكنه - على ما يبدو- لم يكن مؤهلًا لنسج علاقة عاطفية معها، مثلما كانت تحلم بذلك وتتمناه؛ لأنها تعتبره من عينة الرجال الذين يرغبون في جسد المرأة من غير متعلقات عاطفية مصاحبة لهذه العلاقة الثنائية.

هكذا رسخت حنان الشيخ الصورة ذاتها عن الرجل العربي، باعتباره شخصية غاوية، مستهترة، ماجنة، بحيث لا تكف عن الجري وراء شهوتها الجنسية، نابذة كل القيم الإنسانية الأصيلة، متمسكة فقط بما يروي ظمأها الجنسي المستعر.

3. صورة الرجل المستعد للقتل بسبب الشرف

بما أن الشيء بالشيء يذكر، تتذكر أميرة العاهرة - في هذا السياق - حكاية الطالب الجامعي العربي الذي كان يحضّر أطروحة عن انتقال المجتمع العربي. وقد رضيت أن تقابله وتجيبه عن أسئلته، بناء على توسط أحد زبائنها. يومها سألته ماذا يفعل لو عرف أن شقيقته امتهنت مهنتها؟ وكان الجواب الصادم لها هو "أغمد السكين في قلبها فقط" (المرجع نفسه، ص 380).

وهنا تضعنا الروائية أمام طرف واحد يمارس العنف، وهو الرجل مع أن العُنفَ ومشتقاتُه يحضر في المجتمع العربي بشكل مؤسسي ومُمنهج، يعترفُ به المجتمع، ويُمارسه الرجلُ ضد المرأة، أو ضد الرجل نفسه، كما تمارسه المرأة ضد الرجل أو المرأة ضد المرأة نفسها في كثير من الحالات، وعُنف المرأة ضد المرأة، أشدّ وأدهى وأمرّ؛ لأنّ المرأة تعرفُ مَقاتلَ المرأة فتُصيبُها إصابات بالغةً في نفسيتها من غير أن تترك آثاراً عينيةً، ويقود ذلك إلى عنف الأم مع ابنتها، ومع أختها، والحَماة مَع كنَّتها غالبا وهكذا دواليك...، وهي نماذجُ من العُنف والقَهر النفسي تُمارَس على كل من الرجل والمرأة؛ فيُقرّها المجتمعُ إقرارا مسكوتا عنه، ويعترفُ بنتائجه ثُبوتياً في مجتمع ذكوري ومتخلف، وفي سياق سلطة سياسية مستبدة.

4. صورة الرجل العربي البيدوفيلي

تُعرف شخصية البيدوفيلي بأنها تميل عادة إلى عِشْقُ الأَطْفال، والتحرش بهم، أو إقامة علاقة جنسية معهم. فما تزال أميرة تتذكر صورة زوج خالتها ماثلة أمامها، وهو يشدُّ يدها الصغيرة غصبًا عنها، ويضعها على عضوه التناسلي، إلى حين اغتصابها، مما دفعها إلى محاولة الانتحار كرد فعل على ذلك الفعل المشين، لتجد ملاذها الأخير في ديار المهجر بعد أن ضاقت ذرعا بأنواع من التحرش، والاضطهاد الجنسي في وطنها الأم.

5. الصورة الانقسامية للرجل العربي

من خلال الزبائن الذين ترددوا على أميرة العاهرة في مدينة الضباب بالمهجر: عرب من شبه الجزيرة العربية، والمفارقة أن هؤلاء يقدمون صورة شريفة عن أنفسهم في بلادهم، وعندما يهاجرون إلى بلاد الحرية الفردية، ينقلبون من شرفاء وعفيفين إلى شخصيات ماجنة ومستهترة ولاهثة وراء اللذة المحرمة في بلدانهم.

ثانياً: صورة الرجل الإنكليزي المرضي عنه

مقابل ما سبق، تقدم حنان الشيخ صورة إيجابية عن شخصية "نيقولاس" الإنكليزي الذي بدا أنه هو المعوَّل عليه؛ فهو محل ثقة، وبمثابة الزوج المنتظر، والحبيب العفيف، وما إلى ذلك من الصفات التي أسبغتها الروائية على هذه الشخصية التي تبدو صورة الرجل المثلى. ومعلوم أن "نيقولاس" عامل بسيط، سيتحول إلى العمل لصالح رجل أعمال عُماني اسمه "سيف". ينجز لصالحه صفقات تجارية هامة ومربحة. وقد أغرم نيقولاس بالبلاد العربية وما تزخر به من تحف وعراقة. كما أغرم بلميس، وهي المرأة العراقية المتلهفة للحرية والانعتاق، خصوصا بعد تجربة زواجها الفاشل. فعندما تستشير لميس صديقتها أميرة في شأن مصير علاقتها بالرجل الإنكليزي الذي يحبها، وهي حائرة في الارتباط به رسميا كما طلب، كان رد أميرة غير المتردد هو "لأنه يحبك... والإنكليزي عندما يحب يريد الزواج، والعربي عندما يحب يتزوج أخرى" (نفسه، ص 314). عند ذاك فرحت لميس؛ لأنها مطلقة، بعدها استسلمت لقبلة نيقولاس عندما التقت به في صالة العرض، فبعد لحظات معدودة انزاح عنها ضياعها ووحدتها، "كأن كل ما أرادته هو رجل يقبّلها كما قبّلها نيقولاس في ليل لندن" (نفسه، ص 96). هكذا عرفت مع الرجل الإنكليزي معنى الحب ووصلت النشوة الجنسية، وحققت المساواة في العلاقة دون تمييز أو تقصير أو تنقيص من قيمتها. فما يميز نيقولاس عن غيره من العرب والغربيين هو أنه لم ينظر إلى "لميس" باعتبارها متاعا، بل زوجة ومشاركة في الحياة، حتى أنه رغب، كما توضح الرسالة الأخيرة المفاجئة، في الزواج من حبيبته ليس لأنها عربية، ولا لأنها مطلقة، ولا لغاية مادية خارجية سوى أنه أحبها، وتعلق بها منذ أول لقاء عفوي على ظهر الطائرة.

ويظل نيقولاس الإنكليزي المختلف عن باقي الشخصيات الإنكليزية الواردة في الرواية: كزوج "ناهد" الأول الذي اعتبر المجتمع المصري مجتمعا متخلفا، لا يحترم حقوق الحيوان. وهو يرى بروز ضلوع الحمار، أو أولئك الذين لا يرون في الشخصية العربية إلا الثراء والإنفاق الكثير والتبذير. وهنا نشير إلى أن حنان الشيخ تعرض لعلاقة الشرق بالغرب لا بالطريقة التي تناولها الرواد (توفيق الحكيم/الطيب صالح/سهيل إدريس...) في روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، بل من خلال العلاقة على وجهها المعاكس والأعقد: أي علاقة المرأة العربية بالرجل الغربي عموما، والإنكليزي تحديداً.

هكذا تغدو رواية "إنها لندن يا عزيزي" خطابا متضمنا لتصور أيديولوجي مستبطن، يختزل صورة الرجل العربي في الزوج الشبقي، أو العنيف، أو الأناني، أو الخائن، أو المغتصب للأطفال. وكأننا أمام خطاب روائي يعكس تصورا، يمثله الاتجاه النسوي بوصفه الاتجاه الذي يجاهر بعدائه المسرف للرجل، وشهوة الانتقام منه، وهنا تكون الرواية غير محايدة في رؤيتها للعالم، والأشخاص والقَضايا، وكان لسان حال الروائية أنها تقفُ في مَوقعٍ المدعي العام في محكمة أصبح فيها المتهم (رمز الشر) هو الرجل، فيما تغدو فيه المرأة هي الخير، كل الخير، وانطلاقا من هذه الثنائية المانوية، تظل المنطقة الرمادية تنتظر كل من يروم البحث عن صورة المرأة والرجل في مواصفاتها الواقعية، التي تنبع من صلب المجتمع، لا التي يتم إسقاطها عليه دون تمييز.

هذه الصور المنحرفة عن الرجل العربي، ما لبثت أن تسربت إلى المتخيل الروائي النسائي، فأصبحت، جزءًا من تصورها لعلاقة الرجل بالمرأة عامة، وللعلاقة العاطفية بينهما خاصة. وهي صور سلبية تجلي لنا حِقدا دَفينا ومُغلّنا تجاه الرجل لا لشيء إلا لأنه رجل، سواء أكان ظالما أو مظلوما. وبهذا المعنى، تغدو هذه الصور السلبية في بعض الروايات رد فعل لا مبرر له، سوى إعادة إنتاج الصورة الذكورية نفسها تجاه المرأة، حيث يدرك القارئ الحصيف للرواية - في النهاية - أن الروائية مُنحازة ومتحيِّزة لخطاب نسواني متطرفٌ. من هنا باتت هذه الصور عن الرجل العربي نمطية، ومتداولة ورائجة، بل ويأنَسُ بها المتلقي/المرأة خصوصا، ويباركها كما بات الرجل - بموجبها - هو الرمز الحقيقي للطغيان والعنف والخيانة والشر، وكلها أوصاف تخفي داخلها حكمًا غير مطابق للواقع، يصنف الذكر العربي حسب ذكورته.

هذه الصورة المنحرفة وغيرها، هي التي ستعشش في ذهن المتخيل في عالمنا العربي، وتلهم خيال الروائيات العربيات اللواتي رأين إلى أن هذه هي الصورة الثابتة للرجل العربي في حله وترحاله في علاقته بالمرأة كيفما كانت: زوجة عشيقة، حبيبة، أختا بنتا؛ من هنا تهافت تعميم النظرة السلبية ضد الرجال، وضرورة الخروج من منطق نحن (النساء) مقابل، أو ضد أنتم (الرجال).

في هذا الصدد، تهمنا الإشارة إلى عنصرين أساسيين؛ أولهما: أن صورة الرجل قابلة للتغيير والتعديل رغم ما يبدو عليهما من ثبات، كما هي صورة المرأة نفسها هي الأخرى قابلة للتغيير. وثانيهما: أن ما يتشكل لدينا من صور حول ذواتنا أو حول الآخرين لا تكون دائما، وفي جميع الحالات، مطابقة للواقع المجتمعي، بل غالبا ما يختلط فيها الواقعي بالمتخيل، ويتداخل فيها الداخلي (أي رؤيتنا لحقيقة أنفسنا) بالخارجي (أي ما نريد إظهاره للآخرين من صفات خاصة بنا).

من المؤكد أن حنان الشيخ، حينما تصر على تقديم صورة سلبية عن الرجل العربي مقابل صورة إيجابية عن الرجل الغربي، من خلال انتقاء مواصفات بحد ذاتها وإلصاقها بهذا الطرف أو ذاك، فهي بهذا الصنيع تريد أن تثبت هذه الصورة السلبية للرجل العربي في أذهان قرائها، في حين تغيب عناصر أخرى لا تراها أو لا تريد رؤيتها أو الاعتراف بها حتى في هذا الموضوع. في هذا الصدد ندعو الروائيين عامة والروائيات على وجه الخصوص، إلى ضرورة البحث الجدي عن رؤية جديدة؛ رؤية تعيد صياغة طرفي المعادلة (الرجل والمرأة)، الذات والموضوع، صياغة مناسبة، تقترب من الواقع، من أجل تجنب ذلك الغموض والالتباس في رؤية الرجل للمرأة أو المرأة للرجل كما يتم تمثليها سرديا في بعض الأعمال الروائية في ثقافتنا العربية، والتي تسيء إلى صورة كل من الرجل والمرأة على حد سواء، حين نجد بعض الروايات ذوات الاتجاه النسوي، يصدرن أحكاما عامة تدين كل الرجال، مع أنه في التاريخ، هناك رجال (أزواج، آباء، أبناء...) لم يسبق لهم أن ظلموا امرأة.

ناقد من المغرب



ملف

قلم المرأة وصورة الرجل

أفكار، رؤى، شهادات

أسامة دياب



الرجل والمرأة والصور النمطية الرّاسخة

نجاة إدهان

هل هناك صورة نمطيّة للرّجل في روايات الكاتبات العربيّات؟ وهل يمكن الإفلات من الصّور النّمطيّة للرّجل في مجتمع شرقيّ؟ بإزاء هذا السؤال المزدوج لعلّه من الضّروريّ أن أبدأ بتحديد مفهوم الصّورة النّمطيّة كما أراه: هي صورة جوهرها جملة من الصّفات والخصائص النّفسيّة، صنّفها المجتمع وفق الجنس حتّى صارت رديف الهويّة الجندريّة، لذا لا ضير عند الكثيرين من تلبّسها بل لعلّنا لا نجانب الصّواب إذا قلنا إنّها شرط الوجود. لن نبحث في المسألة أكثر فنقف على سبب حاجة الرّجل أو المرأة إلى مطابقة هذه الصّورة وهو البحث عن الشّعور بالانتماء إلى المجموعة ومن ورائه الأمان الاجتماعيّ وما جاوره من قيم.

لكلّ هذا لا يمكن الحديث عن صورة نمطيّة إلّا في إطار الحديث عن منظومة فكريّة تنشدّ إليها كلّ أشكال الحياة سواء كانت ممارسات أو خطابا، ولئن كانت الصّور النّمطيّة لصيقة بكلّ الثّقافات فإنّها تبدو أكثر رسوخا وديمومة في المجتمعات المغلقة التي تنظر بعين الرّيبة إلى التّغيير ومنها المجتمعات العربيّة، ولعلّنا لا نبالغ إذا ما قلنا إنّ بعض التّقديس قد أُلصق بصورة الرّجل النّمطيّة (هنا يمكن أن نلخّصها في الرّجل الأقدر على الفهم صاحب السّطوة الحقيق بالقيادة والنّائب عن المرأة في الاختيارات وغيرها كثير يمكن أن يُختزل في مفهوم القوّة) حتّى أُعتبر المسّ منها تهديدا للهويّة أو عبثا بها واختلالا لتوازن المجتمع، ومن ثمّ أصبح التّفكير في هذه الصّورة بحثا كان أو كتابة سرديّة شكلا من أشكال الصّراع، وكلّما زادت الدّائرة ضيقا احتدّت المواجهة مع من لا يستسلمون لهذا المنطق في التّفكير. الحقيقة أنّ المرأة العربيّة لم تكن، في أيّ مرحلة، بمنأى عن هذه الصّورة النّمطيّة، ذلك أنّها جزء من هذه الثّقافة المنتجة سواء في تنشئتها الأولى (تُربّى على ألفة هذه الصّورة) أو لاحقا (تساهم في استمرارها بالتّعايش معها وتنشئة أبنائها عليها وإن بشكل غير واع).

احتجت إلى الوقوف على كلّ هذه العتبات لأنّها، حسب رأيي، ما يبرّر حضور هذه الصّورة النمطيّة في السّرد النّسائيّ العربيّ على اختلاف أجناسه، فالمسألة إذن ليست نقيصة ولا مزيّة بل هي وجه من وجوه مشاكلة الواقع، ولعلّ التّسليم بهذا الأمر هو ما يُخرج السّرد من الأحكام المعياريّة بتصنيف هذه المسألة في خانة الممجوج الخاوي أو السّقوط في منطق الصّراع "الغبيّ" الذي يكتفي بتصوير الرّجل خصمًا أو وائد حياة دون البحث في أسباب استمرار هذه الصّورة أو حتّى تعديل زوايا النّظر لننتج واقعا أفضل يتحرّر فيه التّفكيرُ العربيّ من منطق النّمط والإنسانُ من مقولات جندريّة تكرّس الهوّة القائمة.

لا يقف الأمر، في تقديري، عند الرّغبة في إثبات سمة الواقعيّة لأنّه إن أصبح كذلك فقد السّرد وهجه، وصارت عوالم الرّواية نمطيّة هي الأخرى تكرّر تيمة المرأة التي تخوض حربها ضدّ تسلّط الرّجل. إنّ الكتابة فعل واع مهمّته الحفر في الواقع وأدواته ما تنتقيه المؤلّفة من شخصيّات ولغة وقضايا (حتّى إن اكتفت الرّوائيّة بالإبداع ولم تتجاوزه إلى مشروع فكريّ كامل، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ هذا الأمر لا يرتبط بالمرأة دون غيرها، بل هو حقيقة تتخطّاها إلى الرّجل المبدع أيضا) هي في نهاية الأمر خلاصة موقف من الواقع. هذا الموقف هو أيضا ما يبرّر حضور صورة نمطيّة أخرى ضديدة الصّورة "الحقيقيّة"، ونريد بها صورة الرّجل العاشق الذي لا يتكلّم إلّا ليتغزّل ولا يشعر بجسده إلّا متى احترق بحضور من يحبّ ولا تزهر عوالمه إلّا إذا التقى من تعشقه. الطّريف هو هذا التّقابل الكليّ بين الصّورتين والمسافة الفاصلة بين ما تحلم به المرأة العربيّة وما تحياه. ولعلّنا لا نخطئ إذا ما قلنا إنّ الصّورة الثّانية أكثر أثرا في نفوس القرّاء، ربّما بحثا عن عوالم ممكنة تنتصر على الواقع وتقدّم بدائلها في كون سرديّ متماسك يوازي المعيش. لكنّ هذا يدفعنا إلى طرح السّؤال التّالي: هل هذا هو منتهى وظيفة الأدب، أي مجرّد التّأثير في القارئ حتّى يصبح ما يمكن أن نسمّيه "الصّورة النمطيّة المشتهاة" وسيطا تسويقيّا لا أكثر؟ ومن ورائه نطرح سؤالا آخر: ألا تُخرج هذه الصّورةُ مسألةَ التّنميط من دلالتها السّلبيّة إلى أخرى مرغوبة، ومن ثمّ يتحوّل جوهر الرّفض من رفض مبدأ التّنميط إلى رفض مضمون الصّورة فقط؟ المسألة إذن ليست مجرّد عالم سرديّ بل هي تصوّر للإنسان والوجود، وهو ما يدفعنا إلى استحضار نصوص ما بعد الثّورة لما عاشته مجتمعاتنا من حريّة تعبير وإعادة نظر في كثير من القضايا المصيريّة. في قراءة عامّة يمكن أن نقرّ بأنّ التّيمات قد تغيّرت



أسامة دياب

نسبيّا في محاولة من المؤلّفات التونسيّات خاصّة مسايرةَ اللّحظة التّاريخيّة لكنّها، هي الأخرى، لم تخل من هذا التّنميط وإن تنوّعت وجوهه (الثّوريّ عاشق البلد والمرأة/المتطرّف الذي يرى المرأة خللا أو كائنا أعرج، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ هذه الصّورة قد حلّت بيسر محلّ صورة الرّجل المتسلّط). في هذه النّصوص، لم تعد المرأة تواجه تفاصيل حياتها الاجتماعيّة، بل صارت تخوض معركة البلد خوفا على ما حقّقته من مكاسب، وإيمانا بأنّ الثّورة لن تكتمل إن لم تستعد المرأة مرتبة الإنسان الكاملة نصّا قانونيّا وممارسة معا. جوهر القضيّة إذن ثابت لثبات أصوله (استمرار النّظرة إلى المرأة ورفض الرّجل التّغيير)، لكنّ ما يُحسب لكتابات هذه المرحلة هو أنّ رفض هذا التّنميط صار مباشرا وأكثر جرأة. خلاصة الأمر- حسب رأيي - هو أنّ تواتر



هذه الصّورة النمطيّة ليس إلّا دليلا على أنّ الأزمة هي أزمة فكر وتوزيع أدوار مختلّ لاختلال النّظرة إلى الرّجل والمرأة (تعظيما أو تقزيما) وتغييب الإنسانيّة لتحلّ محلّها معايير أخرى.

بالنّسبة إليّ أيضا لا يمكن أن أتحدّث عن إفلاتي من الصّورة النّمطيّة، ولا أدّعي في هذا الباب بطولة، أوّلا لسبب موضوعيّ هو أنّني نشأت في مجتمع تهيمن عليه هذه الصّورة وإن كانت معدّلة في بيتنا إلى حدّ مقبول، وثانيا لسبب ذاتيّ هو أنّني أرى الكتابة محاورة كلّما كانت صادقة – لا أريد به الصّدق الأخلاقيّ – نجحت في أن تكون أداة تغيير إذ لا حاجة حسب رأيي إلى الأدب ما لم يتحوّل إلى وسيط فهم، وهو ما يبرّر تكراري لقانون يلزمني هو "أنّني أكتب انتصارا للإنسان حيثما كان".

ولأنّ الكتابة، عندي، مشروع فكريّ فقد تجاوزت السّرد قصّةً وروايةً إلى المسرح (إحدى مسرحيّاتي كان موضوعها سجن النّساء) والبحوث الأكاديميّة وغيرها من أنواع الكتابة وجميعها منصرفة إلى جوهر الوجود الإنسانيّ. وانسجاما مع هذه القناعة لم يكن ممكنا أن أكتب دون تعرية "أصل" الفكرة أو السّلوك أو الممارسة أو القضيّة، أي أنّ هذه الصّورة النّمطيّة ليست هدفا لذاتها، بل هي سبيل إلى الحفر في فكر مهيمن فشلنا في الخلاص منه أو مواجهة أصوله، فتحوّل تفكيكه إلى مغامرة ترتقي إلى مرتبة النّضال أحيانا. والغريب هو أنّ كثيرا ممّا وقع في هذا البلد منذ عشر سنوات كشف حقيقة التّفكير وأثبت لنا في كثير من المواقف والأحداث أنّ هذه الصّورة النمطيّة أكثر رسوخا في الأذهان ممّا كنّا نعتقد في تونس، وأنّ بيننا من يرون هذه الصّورة أصلا وجبت إعادة فرضه.

الثّابت إذن في كتاباتي هو أنّني أتقصّى مظاهر هذه الصّورة لا ملامحها بل والمضمر أيضا كما هو الحال مثلا في بعض المفاهيم ومحمولها الأيديولوجيّ خاصّة ما ارتبط بالقيم كقيمة "الصّبر" التي تتضخّم في الأذهان حتّى تضحى شكلا من أشكال الذلّ في أحيان كثيرة، تُلبس لبوسا إيجابيّا لتوهم المرأة بأنّها الفضلى وصاحبة المكارم و"بنت الأصل". كلّ هذا جعلني أكتب مثلا مجموعة "للنّساء وجع آخر"، وهي مجموعة قصصيّة حاولت من خلالها أن أكتب أوجاع النّساء من زاوية أخرى (الكتابة/الخيانة/الأحلامالواهمة/فقدان الابن/خيبة الجسد/المرأة البديل السّياسي المرفوض...). لم يكن الأمر يسيرا في البداية لكنّ الفكرة ظلّت تسكنني، بل إنّني سألت نفسي إن لم يكن الدّافع جندريّا فأسقط في ما أعيبه على غيري، لكنّني أثناء كتابتها وبعد نشرها وخلال أنشطة كثيرة ولقاءات متعدّدة، ازددت يقينا من أنّ صورتي الرّجل والمرأة النمطيّتين قد قتلتا معنويّا نساء كثيرات وأنتجتا أرواحا مشوّهة. الحقيقة أنّني أحاول، أثناء الكتابة، تفكيك طبيعة العالم الذي أودّ تصويره وذلك لوعيي بأنّ الإنسان ليس خلوا من متصوّرات موروثة منها يستمدّ كثيرا من وجوه حضوره ولا يعنيه إن تعارضت مع غيره أم لا. ولأنّني بعض هذا العالم، لم أفلت من استحضار هذه الصّورة ولم أفكّر في الأمر، لكنّني حرصت على الإفلات من "سذاجة" توظيفها. نحن نحتاج إلى التّفكير في ما نحيا حين نكتب وحين نقرأ، تماما كما نحتاج إلى رؤية واضحة لما نريد أن تكون عليه عوالمنا. إنّ الأدب كما يشاكل الواقع عليه أيضا أن يحفر في ثنايا الفكر فيعرّي ما يرفض النّاس الاعتراف به، وإن رأوه رأي العين، ثمّ متى ارتقى المبدع إلى مرتبة ما أسمّيه "الكاتب الرّائي" صار لزاما عليه أن يستشرف، وإن كنت أعلم أنّ ثقافتنا العربيّة ما زالت لا تؤمن بهذا الدّور لأسباب كثيرة ليس هذا موضع تفصيلها.

هل إن شخصيّة الرّجل في أدب المرأة معبّرة عن ذاتها حقّا، أم أنّها معبّرة عن مواقف الكاتبات وتصوّراتهن عن الرّجل؟ بإزاء هذا السؤال لعلّ من المهمّ، بداية، أن أشير إلى أنّه لا شيء يحدث في السّرد مصادفة، فكلّه محكوم بزاوية نظر المؤلّف، بدءا باختيار قضيّة دون أخرى وانتهاء إلى محمول اللّغة الأيديولوجيّ سواء على لسان الرّاوي أو الشّخصيّات والرّجل أحدها. هذه القصديّة تجعل كلّ شخصيّة ناطقة بما يتمّم مشروع الرّواية أو القصّة دون أن يقطع مع المتحقّق في الواقع، ذلك أنّ للتّخييل حدّا يصحّ أن ننعته بالموضوعيّة هو ما يضمن "حسن التّلقّي".

لم يكن الرّجل في كتاباتي مقصودا لذاته بل كان كغيره من الشّخصيّات حمّال أفكار ومعبّرا عن جملة مواقف من الحياة والإنسان، لذلك كان من الطّبيعيّ أو من شروط مقبوليّة الرّواية أو القصّة أن يعبّر عن ذاته لكن بالشّكل الذي يمكّنني من إيصال موقفي. لا يزعجني أن أعترف بأنّني أجعله صادقا مع حقيقته وأعرّي المُهمَت فقط لتتبدّى الأشياء كما هي، فلا أنخرط في تمجيده ولا تقبيحه. في نصوصي صور كثيرة للرّجل، هي بين سارق الحقّ في الحياة ومن يعشق المرأة ومن يدمن حضور ابنته ومن يتوهّم أنّه سيّد حياة زوجته وأنّه الأذكى والأقدر على المخاتلة ليكتشف لاحقا أنّه لم يكن إلّا غبيّا، وهذه الصّورة الأخيرة هي التي بنيت عليها روايتي "أعداء الله.. نبوءة زمن مجنون". رواية سردتها بلسان الرّجل فكانت، بالنّسبة إليّ، تجربة مختلفة جدّا خاصّة أنّني اخترت أن أنقل عوالم الشّخصيّة حتّى أدقّها خصوصيّة دون أن يتجلّى صوت المرأة المؤلّفة.

وإذا ما استحضرت ما ذكرته في الإجابة السّابقة وتحديدا عن موقفي من دور الكتابة ظهر سبب حرصي على أن يشبه الرّجل نفسه في النصّ. إنّ استعمالي "المشرط" في المعيش اليوميّ ومحاولتي فهم الإنسان والعالم درّباني كثيرا ومنحاني درجة قد تكون متقدّمة في التّفكيك وإعادة التّشكيل معا. الموقف إذن ليس موقفا من الرّجل لأنّ المسألة حينها ستنحرف عن أهدافها الحقيقيّة ولن تكون للكتابة رهانات جادّة وفاعلة بل هو موقف من هذه العقليّة التي تحرص على تكريس الصّورة سواء كانت ذكوريّة أو أنثويّة (وقد كتبت مرّات عن المرأة التي تواجه المرأة تكريسا لسطوة الرّجل، طبعا بمبرّرات قيميّة كثيرة). وإن شئت قلت إنّه لا موقف من الرّجل بالمنطق الجندريّ بل موقفي من أصل القناعات الرّاسخة، لأنّني مثلا قد أحاور رجلا يعلن وعيه بخلل الواقع لكنّ سلوكاته وخاصّة ردود أفعاله الانفعاليّة تكشف موقفا ضديدا، وهو ما كتبت عنه أيضا في إحدى أقصوصاتي وإحدى رواياتي. لا علاقة للأمر إذن بما أسميته سابقا "صراعا غبيّا" لأنّه صراع يستنزف كلّ الجهود بلا جدوى، هذا إن لم يُنتج تطرّفا في الموقف أشدّ بؤسا وعنفا. إذن من باب العدالة السّرديّة التي أؤمن بها جدّا أن أجعل الشخصيّة مرآة للإنسان، يدرك من خلالها علّة الخلل أو فضل السّلوك الإيجابيّ ومن ثمّ يمكنه أن يعيد ترتيب قناعاته أو مراجعتها. لا يعني هذا أنّني وصيّة على أفكار النّاس فلكلّ مرجعيّاته وتجاربه ولكنّنا نشترك في الحاجة إلى رأب صدع هذا العالم وإلى استعادة إنسانيّة الإنسان خاصّة، وعلى المؤلّف حامل المشروع أن يجد سبيلا إلى تحقيق هذا. إضافة إلى ما سبق، لي قناعة أخرى وهي أنّني لا أكتب لزمني فقط، أنا أفكّر في الحاضر وأحاول الوصول إلى علل استمراره، ومن ثمّ أضع المستقبل، ضمنيّا، بين يدي القارئ حين يطرح مثل هذه الأسئلة: لمَ يحدث هذا؟ وكيف يمكن الخلاص؟ لي يقين ثابت أنّ الأدب سيكون شاهدا أو لنقل وثيقة "تؤرّخ" ما نحياه وتُبطل زيف ما قد يكتبه الآخرون عن زمننا، سيرجّح الأدب الكفّة ولن يكون مجرّد عالم تخييليّ ينتهي أمره بانتهاء القراءة.

لقد صوّرت نصوصي الرّجل في كلّ تجلّياته تقريبا (الزّوج/الأب/الشّاعر/الحبيب/الصّديق/ربّ العمل/الطّبيب/السّياسيّ..) واستدعت من التّاريخ من كان رمزا (جمال عبدالنّاصر/صدّام/الفلسطينيّون) فلم تنتصر لفئة دون أخرى ولا لمكان دون آخر ولا جعلتها جميعا مرمى هدف أُعمل فيها لغتي لأشوّهها أو أقتصّ منها. إنّ الكتابة ليست عمليّة انتقامٍ لغويّ أو تنفيسٍ ذاتيّ. إنّها وسيلة من وسائل كثيرة نحتاج إليها في كلّ الأزمنة لتقييم ما نحياه وتقويمه، لذلك، حسب رأيي، على فعل القراءة أن ينخرط في هذه المهمّة حتّى تتكامل الأدوار، وهو ما أحاول فعله حين أقرأ أو حين أنتقي عملا لكتابة مقال نقديّ أو تقديم ورقة.

خلاصة الأمر إذن أنّني أكتب الرّجل تماما كما أكتب عنه حين تتحدّث إحدى الشّخصيّات الأنثويّة، لكنّ زاوية النّظر منصرفة دائما إلى الإنسان وإلى ما يجب عليّ أن أقدّمه لأنتصر له، ذلك أنّني أعتبر منطق الصّور النّمطيّة في وجه من وجوهه تأبيدا لبعض أشكال الخلل في العلاقات وتوزيع الأدوار، رغم أنّ النّاظر في مجتمعنا يقف على أنّ صورة الرّجل المختزلة في السّلطة ومزاياها ثابتة مقابل كسر صورة المرأة "ربّة البيت" ومطالبتها بتحمّل مسؤوليّات شتّى على أن يستمرّ التزامها بالانكسار والتّبعيّة وغيرها من الصّفات. هذه المقابلة الغريبة تحتاج هي الأخرى إلى تحليل والثّابت أنّها ستنتهي إلى المنطق ذاته: للمجتمع صور نمطيّة يخلقها بما يوافق تراتب الحضور المهيمن ثمّ يؤبّدها متى يشاء ويخرقها متى يشاء أيضا ليصنع أخرى تناسبه، لكنّه يحرص دائما على التّأصيل في السّلم القيميّ أو حتّى النصّ الدّينيّ، ولكليهما قوّة حجاجيّة حسب رأي أصحابه، بل إنّني قد لا أبالغ إذا ما قلت إنّ أهل الدّعوة إلى إعادة قراءة هذه النّصوص/السّند (في ما يتعلّق بهذا الموضوع) قد اتّهموا بالعبث بالدّين والهويّة، ولنا في كثير ممّا حدث في تونس منذ 2011 خير دليل.

تطرح مسألة صورة الرّجل النّمطيّة في الكتابة النّسائيّة مسائل كثيرة منها ما يتّصل أوّلا بالثّقافة سجينة النّمط، وثانيا درجة وعي الكتابة النّسائيّة وثالثا دور الأدب وتعبيره عن الإنسان، وجميعها تثبت حاجتنا إلى الكتابة وضرورة إدراك المؤلّف طبيعة المرحلة التي يحياها ودرجة تأثيره، غير أنّ هذا لا يمكن أن يكتمل دون قارئ واع مؤمن بالفكرة وبإمكان عالم أفضل.

كاتبة من تونس



صورة الرجل معبّراً عن ذاته

سعدية بن سالم

الأدب في ذاته، في رأيي، لا ينفصل عن الواقع، واقع الفرد أو واقع الجماعة، وهذا الواقع يبقى نسبيا في تعبيره عن حقيقة الأشياء لأنّ الحقيقة متغيّرة بتغيّر زاوية النظر من جهة وبتغيّر تصوّراتنا للواقع من جهة أخرى وهي تصوّرات نبنيها باعتبار خبراتنا في الحياة وتجاربنا التي تختلف ضرورة عن تجارب غيرنا، فتصورات كلّ فرد هي مشابهة لتصورات غيره إذا وُجدا في المحيط ذاته وهي مختلفة لاختلاف التجربة الفردية في علاقة بموضوع التصوّر. وحين نتحدّث عن الواقع فإنّا نتحدّث عنه باعتباره مصدرنا الأوّل للمعرفة البسيطة والمركبّة، مصدرنا الأوّل لطبيعة العلاقات وترتيب الأشياء في الكون الذي نعيشه. ونحن نخزّن معارفنا تلك التي قد تتغير جزئيا باطّلاعنا على معارف من مصادر أخرى ولكن تبقى تلك المعارف الأولى هي التي نعيد بها اكتشاف العالم حولنا وبناء تمثلات تظهر في أفكارنا وسلوكنا وعلاقاتنا وكتاباتنا. كتابات تحاول بناء الواقع من جديد. لكنّه واقع خاصّ لأنّ إدراك كلّ فرد لما حوله يختلف عن بقيّة الأفراد ولا يمكن ان نتحدّث عن تصوّر مطابق لتصوّر آخر، ومن هنا فالواقع الذي يرسمه كاتب/كاتبة هو تصوّره الخاص للواقع لا الواقع الذي يراه غيره ويعيشه. لذلك، فإنّ صورة الرّجل وتصوّر الكاتبات العربيات له، وإن بدا متشابها في كثير من الأحيان، هو مختلف نتيجة للاختلافات الجزئية في الأطر الطبيعيّة والذهنية وللتّجارب الشخصيّة في المجتمعات المنتجة لتصورات الكاتب/الكاتبة. وعليه لا أعتقد، الآن، في وجود صورة نمطيّة للرّجل الشرقي في روايات الكاتبات العربيات، بل أعتقد أنّ الرّوائيات قد عَبَرْنَ من صورة (قد تكون) نمطيّة إلى صور متغايرة لا تمثّل بالضرورة جحيم المرأة والشخصيّة المهيمنة أو المتسلّطة ولا شخصيّة "سي السيّد" التي هيمنت في مرحلة ما ولا صورة الأب الحامي أو صورة الأخ القاسي والحبيب الخائن.

اختلفت ملامح الشخصيّات أمام التغيرات الكبيرة التي شهدتها المجتمعات، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة، وتراجعت سمات الشخصيّة الروائية "النمطيّة" إلى شخصيّات أكثر "إنسانية" وأقلّ سطوة. وقد يعود ذلك في جانب كبير منه إلى تنامي دور المرأة الكاتبة في مجتمعها وفي علاقتها بأسرتها وبذاتها ما جعل تصوّرها لدور الرّجل في حياتها وحياة مَن حولَها يتغيّر. وظهر ذلك جليّا في كتاباتها، والأمثلة على ذلك كثيرة، ويمكن أن أذكر تونسيّا رواية "العراء" لحفيظة قارة بيبان، ورواية "حبّ ملوك" لحنان جنّان ورواية "ضمير مستتر" لبسمة الشوّالي ورواية "المصبّ" لشادية القاسمي، على سبيل الذكر لا الحصر، أعمال تجاوزت فيها شخصيّة المرأة ذاتها الصّورة النمطيّة التي كرستها كتابات الرّجل وزادت في تكريسها كتابات المرأة، وحين تحوّلت صورة المرأة في الأدب، النّسوي، تحوّلت بالتوازي معها صورة الرّجل، فالصورة النمطيّة، أيّا كانت تلك الصورة، تستدعي صورة نمطيّة مقابلة لتكمِل بناءها. وفي الحقيقة لا يمكن أن نتحدّث عن نمطيّة لصورة الرّجل دون أن يكون ذلك في حضور صورة نمطيّة لصورة المرأة، وكلّما خرجت صورة المرأة عن الإطار المرسوم لها خرجت صورة الرّجل عن ذلك الإطار كذلك، وترجّلت لتأخذ أبعادا جديدة تكون أقرب إلى الحياة اليومية منها إلى الحياة المتخيّلة.

هل أرى أنّ صنيعي الأدبي تمكّن من الإفلات من الصّورة النمطيّة للرّجل الشرقي؟

أعتقد أنّ صورة الرّجل الشّرقي ذاتها ليست واحدة، فالشّرقي جمع، والتونسيّ تنويع في ذلك الجمع، وعليه فأنا أكتب عن الرّجل الذي أعيش معه وأعرفه، بل إنّي أكتب عن الإنسان عامّة، رجلا كان أو امرأة، والحديث عن الإنسان في ذاته هو تجريد لذلك الكائن من قيد الأنوثة والذكورة، فالإنسان في عمقه واحد تغيّره المؤثرات الخارجية والتربية الأولى والبيئة المحيطة وتجعله على حال دون أخرى يؤدّي في الوجود الخارجي، مثلما يؤدّي في الوجود الروائي، أدوارا تتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي. من هذا المنطلق أقول إنّ علاقتي بصورة الرّجل في كتاباتي هي علاقتي بالإنسان في وضعياته المختلفة، في قوّته وضعفه وأحلامه وخيباته وانتصاراته التي هي انتصارات للحياة.

أحاول مع شخصياتي (الرجالية منها والنسائية) أن أجد إمكانا لبناء عالم جدير أن نحيا فيه، لذلك لا أفكّر أوان الكتابة أن تكون شخصيّة الرّجل مستجيبة إلى "انتظارات" من اعتاد على ملامح محدّدة في شخصيّة الرّجل الشرقي، أو الرّجل التونسي على وجه الخصوص، وأترك لملامح الشخصيّة فرصة التشكّل

أسامة دياب

باعتبار تفاعلها مع المؤثرات المحيطة بنشأتها في أبعادها المختلفة، وقد تتشكّل شخصيّة "نمطيّة" لوجودها في بيئة لا تنتج غير تلك الشخصيّة، وقد تتشكّل شخصيّة مختلفة عن السّائد في الكتابة دون أن تكون مختلفة عن الموجود في العالم الخارجي المرجعي الذي نعيش فيه.

حبرية أم مرجعية!

شخصية الرجل في الكتابة. سأصوغ السؤال بطريقة أخرى: هل هي معبّرة عن ذاتها باعتبارها شخصيّة جِبريّة؟ أم معبّرة عن ذاتها باعتبارها شخصيّة مرجعيّة؟ أم هي معبّرة عن مواقف الكاتبة وتصوراتها؟

لا أعتقد، حقيقة، أنّنا نكتب بعيدا عن تصوراتنا ومواقفنا وأفكارنا، بل إنّنا لا نكتب بعيدا عن جملة من المقاصد، المعلنة وغير المعلنة، والمدركة جزئيّا أو كليّا وغير المدرَكة، فتحمّل عناء الكتابة في ذاته هو استجابة لجملة من الأفكار وإعادة بناء للعالم باعتبار تصوراتنا له، لذلك فالشخصيّة، أيّا كانت، هي محمل للأفكار والتصورات. هذا أوّلا.

ثانيا، لا بدّ من التمييز بين صنفين من الشخصيات، شخصيات مرجعية تاريخية، وهذه شخصيات شكّلت المجموعة جلّ ملامحها ومجال التدخّل فيها يكون بسيطا وصعبا، وشخصيات روائية لا وجود لها مرجعيّا، أو هذا ما نعتقده، يكون للكاتبة حريّة التصرّف فيها وتنزيلها المنزلة التي تراها من الأحداث والعلاقات وغيرها.

قد تبدو هاتان الشخصيّتان مختلفتين شديد الاختلاف، ولكن أوان الكتابة تسقط جلّ تلك الاختلافات، فالشخصيّة التاريخية المرجعيّة التي تكتبها روائيّة ما ليست ذاتها التي تكتبها روائية أخرى رغم أنّهما تعتمدان ذات مصادر المعرفة، ولكنّ الانطباع الذي يحدث في ذهن كلّ فرد، كاتبا كان أو غيره، هو انطباع فرديّ لا يشبه انطباعا آخر، وعليه ستنتج صورة تختلف في تفصيلاتها، في طاقاتها النفسية والحركية، في قدرتها على الإقناع من كاتب/كاتبة إلى آخر(فتصوّراتي الشخصيّة لشخصيّة فرحات حشّاد مثلا، ليست ذاتها تصورات ابنه، ولا تصوّرات خصمه ولا تصوّرات من عاش معه رغم أنّها شخصيّة تاريخيّة تكاد تكون مكتملة النمط في أذهان التونسيين جميعهم). هذا يحدث مع الشخصية التاريخية التي نعتقد أنّها اكتملت في التصوّر الجمعي، فما بالنا بشخصيّة مرجعها الأوّل النصّ الرّوائي الذي ولدت فيه، أو هكذا تُوهم؟ لماذا نقول توهم؟ لأنّنا، ولأنّني، حين نكتب، ورغم اعتقادنا أنّنا ننفصل عن الواقع الخارجي فإنّنا لا نفعل إلاّ أن نتوغّل فيه، لأنّه متوغّل في أذهاننا ومحدّد بدرجة كبيرة لتصوراتنا وأفكارنا ولا قدرة لنا على التخلّص منه ولا وجود لنا، نحن، بأفكارنا تلك، بشخصياتنا الذاتيّة التي نملك في غياب تلك التصوّرات. وعليه فمن الطّبيعي أن تكون شخصيّة الرّجل في كتاباتي هي تعبير عن أفكاري وتصوّراتي حول الرّجل، لأنّه لا وجود لصورة رجل في ذاته إلاّ من خلال تصوّرنا له ومن خلال تصوّرنا لما يمكن أن يكون. فنحن نكتب تصوّراتنا حتى عندما ندّعي إعادة تصوير الواقع لا غير، بل إنّنا عند تقديم أنفسنا إنّما نقدّم تصوّراتنا لأنفسنا وهي تصوّرات تختلف عمّا يراه الآخرون فينا.

إذن، الشخصيّة، رجلا كانت أم امرأة، هي فكرة. تأخذ هذه الفكرة ملامح معيّنة وتقوم بوظيفة في المجتمع الرّوائي الذي بُعثت وتحاول أن تكون منسجمة مع أفكارها ومحيطها وتركيبتها الجسمانية والنفسيّة وتكوينها العلمي وقريبة من صِنوها في العالم المرجعي الذي يبقى، وإن حاولنا الابتعاد عنه، محدّدا في صورة الشخصيّة.

في روايتي "مواسم الجفاف" على سبيل المثال، كانت شخصيّة خليل في هيكلها العام صورة لآلاف الشباب الحاملين لشهادة جامعية والعاطلين عن العمل، هذه الشخصيّة نصادف شبيهاتها كثيرا لكن لا نصادفها هي بالذّات، لأنّ خليل الرّواية هو ابن منطقة محدّدة (منطقة الجريد التونسي) تؤثّر في نشاطه وعاداته ومعتقداته وتجعله أنموذجا يشبه غيره ويختلف عنه، ينتظر وظيفة الدّولة التي وعدته ضمنيّا بها ثمّ أخلّت بوعدها، يحاول شأن أغلب الشباب أن يجد عملا وقتيا في انتظار الوظيفة دون أن يكفّ عن الانتظار، ونجد في المقابل مريم الشابة التي لم تنتظر وظيفة الدولة وخلقت لنفسها عملا يتلاءم مع شهادتها العلمية لتكون بذلك محفّزا لخليل، ضمن بناء روائي، ليحذو حذوها. هل كرّستُ صورة نمطيّة للرّجل الشرقي بهذه الطّريقة؟ لا أعتقد.

في روايتي الأخيرة "يحدث أن نختار"، اتّصل بي أكثر من قارئ ليقول إنّه وجد نفسه في إحدى شخصيّات الرّواية، ويسمّيها، وجد تفصيلات تخصّه، وجد نفسه أمام ذاته. فهل أقول في هذه الحال إنّي كتبتُ الرّجل في صورة معبّرة عن ذاته؟ لست أدري حقيقة. ما أعلمه أنّي أحاول أن أكون أقرب إلى الموضوعية في بناء الشخصيات وأقرب إلى الإنسان في أبعاده النفسيّة المختلفة، لا أؤمن كثيرا بمعركة بين الرّجل والمرأة. أؤمن أنّنا في عالم متغيّر يحتاج إلى كلّ طاقات الإنسان ليُعاش وشخصيّة الرّجل في كتاباتي لا تخرج عن هذا النّهج.



أسامة دياب

كاتبة من تونس



لا رجال ولا نساء
في مديح الالتباس والمساحات البينية!

منصورة عز الدين

- كتابتك حساسة ومشغولة بالتفاصيل الدقيقة، كتابة نسائية بامتياز.

- لكن، هل قرأت أعمالي بالفعل؟ هي لا تندرج تحت الأوصاف المذكورة، أقصد ليس على هذا النحو الإطلاقي. هذا بخلاف أنني لا أفهم ما يعنيه مصطلح "كتابة نسائية".

- ما أدراكِ أنت؟ تم وضعك حصرًا في خانة المرأة الكاتبة وانتهى الأمر. لا يعنينا إن كنتِ تكتبين كتابة غرائبية أو فلسفية أو غير ذلك، وإن حدث والتفتنا إلى هذا، فستكون وسيلتنا في مدح كتابتك هي التهجم المبطن على كاتبات أخريات.

- أريد أن تُقرأ أعمالي من داخلها، لا أكثر ولا أقل.

- أتتبرئين من كونك امرأة؟ أتتنكرين لقضايا بنات جنسك؟

- كل ما في الأمر أنني أرفض التصنيف انطلاقًا من جنسي البيولوجي. هويتي هي جماع ما كتبت، هي نتاج العلاقة الجدلية بل والشائكة أحيانًا بين شخصياتي الروائية رجالًا كانوا أم نساءً.

- ما تقولين مجرد سفسطة.

- أتعرف؟ كافكا كان محقًّا حين قال إن الفنان شخص ليس لديه ما يقوله. على الفنان فعلًا ألّا يقول شيئًا مباشرًا، وأن يترك أعماله حمَّالة أوجه، مفتوحة على تأويلات متنوعة، يتركها تتحدث نيابةً عنه.

- لماذا لا تستشهدين سوى بكُتَّاب ذكور. أهذا اعتراف منكِ بأن الكتابة حرفة الرجال؟

- لا أفكر في الكُتَّاب وفقًا لجنسهم، أرى الجيدين منهم ككائنات إندروجينية، بل ربما حتى ككائنات ورقية. لكن لا مشكلة، ربما عليّ أن أصمت تمامًا وأفسح المجال لشخصياتي الفنية كي تحيا حياتها الخاصة.

- قد يكون هذا الحوار المتخيل كاريكاتوريًا، لكنه - مع ذلك - عاكس لنوعية الأحكام والأسئلة الاتهامية التي تُحاصَر بها المرأة الكاتبة؛ لدرجة تشعر معها أحيانًا أن المطلوب منها أن تظل في موقف الدفاع عن النفس أو التبرير لخياراتها وانحيازاتها الفنية.

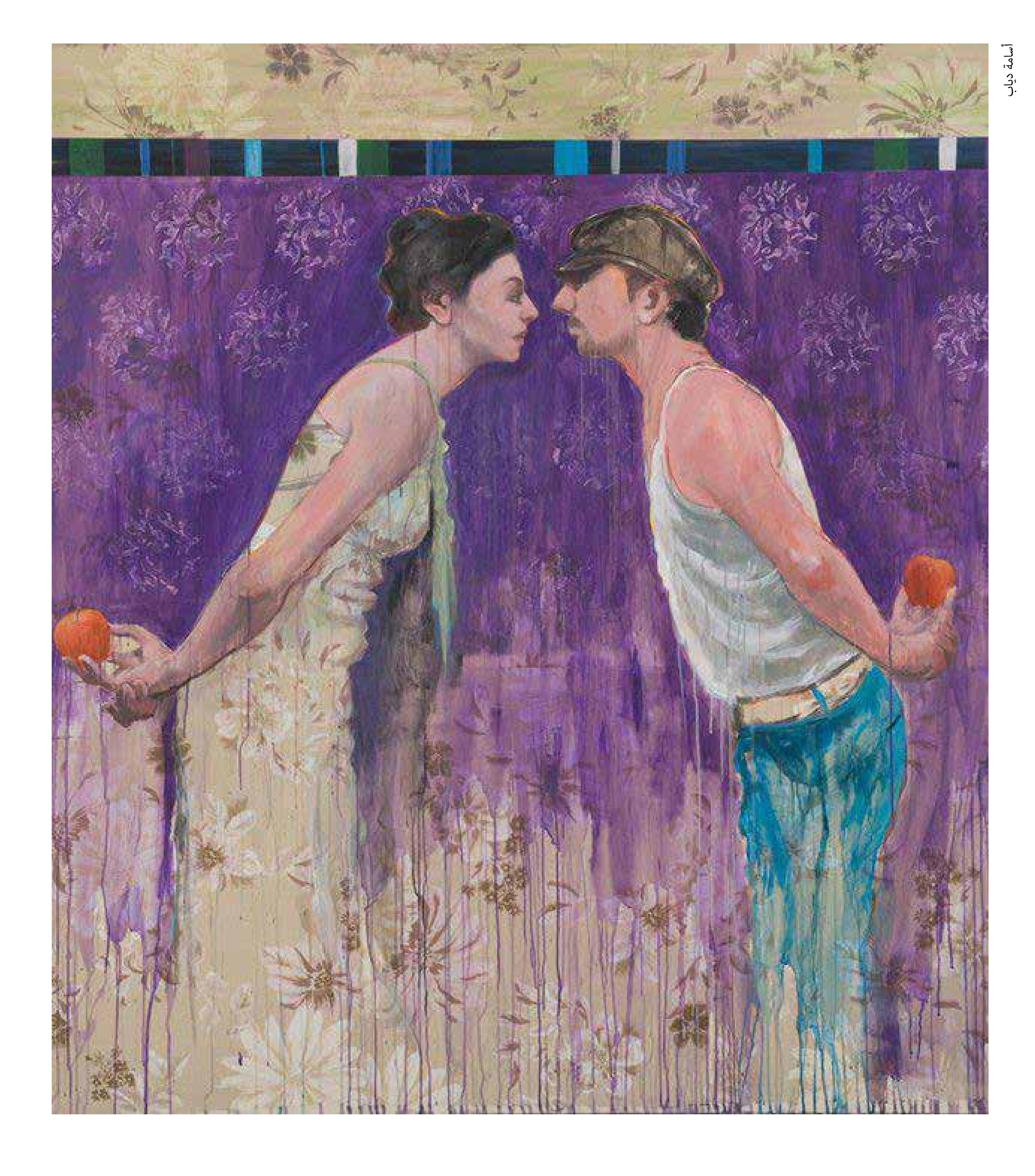
أستميح القارئ عذرًا إن بدت هذه المقدمة حانقة، في الحقيقة هي أبعد ما تكون عن هذا، فالأمر أصبح مسليًا لي مع الوقت، صار مادة للّعب والتخييل والتفكيك.

لقد اخترت هذه الزاوية نقطة انطلاق لكلامي عن "صورة الرجل" في أعمالي، لأنني وجدتها ملائمة لإلقاء الضوء على التمييز المضمر أو الناعم الذي تتعرض له المرأة الكاتبة حصرًا، إذ ثمة أسئلة نادرًا ما تُوَجَّه للكُتَّاب الرجال، لكنها تلاحق الكاتبات بلا توقف: لماذا بطلاتك من النساء؟ إن حدث وكانت الغلبة في رواياتها للشخصيات النسائية، أو لماذا راوي روايتك الأحدث رجل؟ إن اختارت راويًا رجلًا، في حين لن يُسأل كاتب أبدًا عن سبب أن معظم شخصياته ذكورية، وأظن أننا لن نصادف سؤالًا عن صورة المرأة في كتابات الرجل؛ بل سيكون الكلام -فيما يخص هذه النقطة والكثير سواها- عن صورتها في أعمال كاتب بعينه.

ويحضرني في هذا الصدد، نقاش عاصف حضرته قبل نحو عشرين عامًا عن صورة المرأة في أعمال نجيب محفوظ، كان ثمة كاتبات غاضبات مما اعتبرنه رجعية وتحاملًا على النساء في روايات صاحب "الحرافيش"، وجاءت الإجابة على ملاحظاتهن الحادة بأننا هنا أمام شخصيات فنية فردية ولسنا بإزاء نماذج ممثلة للنساء أو ناطقات باسمهن، والفن ينجذب إلى وينبع من المناطق الشائكة والشخصيات المظلمة، وبالتالي فشخصية فتاة ليل طيبة أو امرأة خائنة ذات شخصية مركبة أثرى بما لا يُقارَن من شخصية فتاة مهذبة رقيقة.

وهذا الكلام يمثلني إلى حد كبير خاصةً في جزئية أن الشخصيات الفنية أفراد لهم حياتهم وأفكارهم وتاريخهم الشخصي الحري به أن يكون مغايرًا لذلك الخاص بمؤلفهم، وليسوا ناطقين باسم جنس أو قبيلة أو شريحة كاملة، حتى وإن لمست تفاصيلهم وحيواتهم قلوب آلاف ممن قد يشعرون أن هذه الشخصية أو تلك تشبههم أو تعبر عنهم.

عندما بدأت الكتابة، قبل أكثر من ربع قرن، لم أنشغل كثيرًا باختلافي عن الرجل، ولم أفكر في نفسي بالأساس كامرأة تكتب، بل ككاتبة إندروجينية. مؤكد أنّي حاولت وما أزال أحاول أن أحقق تمايزي - كذات محملة بخبرات وتجارب وإرث يخصها - عن الآخرين رجالًا ونساءً، لكني لم أعتبر نفسي قط ممثلة لجنس أو لجماعة بعينها، بل حتى لم أعتبر نفسي - كروائية - ممثلة لأفكاري وحدها.



أسامة دياب

لم أطمح إلى تأنيث المخيلة أو العالم، بقدر ما طمحت إلى إعلان حيرتي المعرفية أمام عالم موسوم بالغموض والالتباس، ومع هذا رأى نقاد كثيرون في رواياتي تأنيثًا للعالم، وهذا يدل على أن للإبداع مساراته الخاصة ومساحاته التأويلية المتمردة حتى على قناعات كاتبه.

لا أسهر الليالي مؤرقة بالتفكير في سؤال الذكورة والأنوثة في الإبداع ولا في صورة المرأة أو الرجل في أعمالي، لكنّي أنام وأصحو وأنا أفكر في عمل أكتبه محاولةً تقمص منطق

شخصياته وبلورة ملامحها، وألتمس طريقي ورؤيتي لكثير من القضايا والأسئلة الفنية عبر الكتابة وخلالها أي بالخبرة والتجربة العملية. وأنشغل أيضًا بالمساحات البينية بين الذكورة والأنوثة، بالكائنات الإندروجينية، أو تلك التي تعيش بيننا بهويات ملتبسة.

أزمة مريم بطلة روايتي الأولى وجودية ونفسية في المقام الأول، مثلها مثل أزمة أبيها يوسف التاجي، وإن كان الجد أحمد التاجي صاحب الحضور الطيفي في العمل طاغية، فزوجته الثانية زينب ند له ولا تقل عنه قوة وتحكمًا في مصائر الآخرين.

وفي "وراء الفردوس" الرجال والنساء في براثن نظام بطريركي ضاغط ومانع للنمو سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى المجتمع ككل، غير أن للنساء دورهن في دعم هذا النظام الأبوي، فالجدة رحمة هي من تحميه وترسي دعائمه، في حين يعيش الجد عثمان على هامشه.

أما في "جبل الزمرد"، الموغلة في تأنيث العالم والمخيلة، يلعب الرجال أدوارًا أساسية حتى وإن لم تكن لهم الصدارة. فمحركات العالم والأحداث في هذه الرواية هن بستان البحر ونورسين وزمردة ومروج، لكن والد بستان هو من أهَّلها لدور الكاهنة المنوط بها إعادة الحكاية إلى أصلها ومن ثم إعادة توازن العالم، ووالد نورسين الحكيم فتح أمامها أبواب العلم وغرس فيها بذرة الفضول، وزمردة لم تكن لتبدأ رحلتها لولا ما تلقته من معارف على يد حكيم جبل قاف ولولا مرافقة بلوقيا لها، وكذلك كان الحال مع مروج في علاقتها بالطيف.

وفي "أخيلة الظل" ثمة علاقة شائكة ومركبة للبطلة مع أب طبع حياة ابنته كلها بالخوف والتوجس بسبب ركلة عنيفة أطاحت بتوازنها منذ كانت في الخامسة من عمرها، لكن علاقة هذه الابنة بأمها لم تكن أفضل حالًا.

ينطبق الأمر نفسه، بصورة مضاعفة على "بساتين البصرة"؛ روايتي الأحدث، إذ لا أبرياء فيها، معظم الشخصيات إن لم يكن كلها متأرجحا بين الخير والشر، وبعضها حتى جامع بين النسك وارتكاب الكبائر. لا فارق هنا بين النساء والرجال سوى في مستوى وعي كل شخصية مقارنةً بغيرها.

غير أن هذا لا يمنع أن أصادف، من وقتٍ إلى آخر، تأويلات تبدو منبتة الصلة بما كتبت، وإن كنت لا أعلق عليها لأن العمل، بعد صدوره، مِلك لقارئه لا لمؤلفه، وتعدد التأويلات وتنوعها، بل وربما حتى تناقضها، دليل ثراء أيّ عمل وعلامة على غنى طبقاته وتركيبه.

ومع هذا ذكرني السؤال عن صورة الرجل في أعمالي، بقراءتين تحديدًا لروايتين من رواياتي، الأولى تخص "وراء الفردوس"، حيث قرأت دراسة نقدية قبل سنوات عن صورة الرجل في كتابات المرأة، خلص فيها كاتبها إلى أن الكاتبات يقدمن صورة نمطية، تكاد تكون شيطانية للرجل، تظهره في صورة الظالم والقاهر والمغتصِب. تبدو الدراسة - ظاهريًا - موضوعية، يستند صاحبها في تحليلاته على روايات كتبتها نساء، وعلى إشارات وأحداث واقتباسات من هذه الروايات.

لكن - وثمة شياطين كثيرة تختبئ خلف "لكن" عادة - واقع الحال ونظرة متفحصة في الأعمال محل الدراسة، أو في بعضها على الأقل، يحكيان قصة أخرى قوامها فرض تأويلات بعينها للخروج بحكم حاسم؛ أقرب إلى حكم قضائي ضد كتابة المرأة على إطلاقها.

في تلك الدراسة، يشير هذا الناقد إلى واقعة اغتصاب في روايتي "وراء الفردوس"، ما دفعني إلى إعادة قراءة الرواية، وكانت قد صدرت قبل قراءتي لهذه الدراسة بسنوات ست. لا اغتصاب فيها، لكن يبدو أن البعض لا يمكنه التفكير في المرأة خارج نطاق كونها ضحية، أو مستقبِلة سلبية لشهوة الرجل؛ كائن بلا رغبات، وإن حدث وأظهرت رغبة ما أو تواطأت مع رغبة رجل فيها، فالتأويل الأسلم من قِبل هؤلاء يتمثل في أنها إما مغتصَبة بلا حول ولا قوة أو ربما عاهرة.

وحتى بفرض أنني كتبت عن رجل مغتصب، أيعني هذا وصم جنس الرجال بأكمله بتهمة الاغتصاب؟ أي منطق في هذا؟

أما الحالة الثانية، فتمثلت في تلك الجملة المقتطعة من مراجعة أكبر لأحدث رواياتي؛ "بساتين البصرة" على موقع "جوود ريدز"، وفيها تقصد القارئة العزيزة شخصية مجيبة زوجة يزيد بن أبيه "شخصية امرأة بروح مظلمة، أخذت حظها من ارتكاب الكبائر في الرواية لكن دون لحظة ندم، كأن الندم وأحاديث الضمير والتفكير في العاقبة والمنزلة هو اختصاص الرجال."

توقفت طويلًا أمام هذه الكلمات، إذ دفعتني للتفكير من جديد في شخصيات الرواية، ونبهني هذا إلى أنني خلال عملية الكتابة، لا أفكر في الشخصيات وفق التقسيم البيولوجي المعتاد: ذكر وأنثى. أو للدقة لا أفكر في شخصياتي الفنية -كما سبق وذكرت - كممثلين لجنس ما. هم أفراد؛ مركبون ومن الصعب وضعهم في تصنيف واحد أو خانة واحدة، معظمهم تقع أفعاله في "ما وراء الخير والشر"، بتعبير نيتشه، الذي سبقه إليه جلال الدين الرومي.



أسامة دياب

وهذه الشخصية تحديدًا، لم تشعر بالذنب أو الندم أسوة برفيقيها؛ يزيد بن أبيه ومالك بن عدي النسَّاخ، لأن تاريخها وتفاصيل حياتها ومستوى وعيها مغاير لهما، هما المنتميان إلى المعتزلة والمتتلمذان على يد واصل بن عطاء، والمشغولان بسؤال القدر ومصير مرتكب الكبيرة في فكر الاعتزال. مَن لطالما نظر كل منهما إلى نفسه كعابد ناسك ثم سقطا في غواية الشر، كل على حدة وبطريقة مختلفة، في لمح البصر.

أيمكن ألّا يستوقف هذا شخصين مماثلين، ويدفعهما لإعادة النظر في كل ما يؤمنان به مع ما يستلزمه هذا من شك وندم وشعور بالذنب؟ فكرت مجيبة على طريقتها الخاصة، لكنها -كما تخيلتها - ذات دهاء على بساطة تكوينها الثقافي، وكانت تدري ما هي بصدده منذ البداية، هذا بخلاف أن لديها جانبها الإنساني أيضًا. عن نفسي، رأيت في شخصيتها الذكاء والقوة والمكر، ولم أحكم عليها بمقياس الخير والشر، أي لم أحاكمها، كما لم أحاكم شخصيتي رفيقيها.

ثمة شروط موضوعية وتاريخية وثقافية عديدة، أدت إلى أن يحظى الرجلان بفرصة تكوين ثقافي مركب مقارنة بها؛ هي المرأة الفقيرة التي لم تنل حظًّا كافيًا من التعليم. لكن هذا لا يعني على الإطلاق أنها أقل منهما أو حتى أكثر شرًا منهما.

لم تندم مجيبة، لكن أيعني هذا أن الندم والتفكير في العاقبة والمنزلة في "بساتين البصرة" اختصاص الرجال فقط؟ ماذا عن شخصية ليلى التي يعد الندم قوام حياتها وعمودها الفقري؟ وماذا عن بيلّا التي لا يكف عقلها عن التفكير والتمحيص في كل شيء والسخرية من كل ما يقابلها؟

غنيّ عن القول إنني لا أرجح رؤيتي للشخصيات على رؤية القارئة العزيزة لها، ولا إنني غاضبة من تأويلها لتصرفات شخصيات الرواية، على العكس أنا ممتنة لما كتبته لأنه حفزني على النظر إلى العمل وشخصياته من زاوية جديدة ومختلفة.

في النهاية، لا أنكر أن ثمة روايات لكاتبات تقدم صورًا نمطية للرجل بالفعل، وهناك من يكتبن كما لو أنهن قاضيات أو محاميات موكلات للدفاع عن النساء في المجمل ومهاجمة الرجال في المجمل، وهذا منافٍ لمنطق الفن، ومن المهم أن يُناقَش هذا بموضوعية وبتخصيص، لا أن ينسحب إلى حكم عام مسبق على كتابة المرأة، من الضروري بالمثل تجنب التعامل مع ما تكتبه النساء باعتباره "غيتو" خاصًا أو جدولًا هادئًا متفرعًا من نهر الكتابة الأوسع والأكثر تدفقًا.

روائية من مصر



اليد واليد الأخرى
روايات بأقلام النساء

بسمة الشوالي

في تأمّل صورة إينياس، بطل طروادة، هاربا من نيران الحرب حاملا والده على ظهره، يطرأ السّؤال: في نطاق "حفظ النسل" وتجديد دمائه، هل تحمل المرأة أمّا ما على ظهرها؟ أم تكتفي برعاية الأب وابنه ليطول عمرهما أكثر؟

لقد نجا الأب العجوز من الموت في هذه الحرب بينما ماتت الزّوجة أي العنصر الثانويّ في المشهد والقابل للتعويض. سيظلّ هذا الأب رمزا للذّكوريّة المهيمنة المتوارثة والمتجدّدة عبر العصور ماثلة وحيّة حتى اليوم، تحمله المرأة في بطنها، والرّجل على ظهره ويشتركان معا في رعايته وتغذيته. وكلّما وقعت محاولة لقتله أو اغتياله أو حتى تجاوزه ببضع خطوات فشل المشروع واستعاد سلطته من جديد. وسنفتح قوسين هاهنا، لنشير إلى ما ورد في قاموس الكتاب المقدّس من أنّ إينياس اسم يونانيّ معناه "حمَد".

مقابل أب واحد (آدم محمولا على ظهر "حمد" من جيل إلى جيل) مُجسّدا، في عالمنا العربي الإسلاميّ، في صوَر متنوّعة ومعدّلة بحسب السياق التاريخي والثقافي والسياسي الذي يتحرّك، يوجد فيما أرى ثلاث أمّهات هنّ حوّاء وعشتار وشهرزاد، محمولات ليس على ظهر المرأة الكاتبة، بل في رحم الذاكرة العميقة أين يتخلّق الكون السّردي في بداياته قصّة ورواية من "عمَه" التخييل فتولد شخصّياته حاملة الجينات الوراثيّة للأمّ الساكنة في رحم الذّاكرة الأنثويّة والأب المحمول على الظّهر، شخصيات يعيد الكثير منها مؤنّثة كانت أو مذكّرة، تجديد الذّكوريات القديمة، أو إعادة إنتاج نماذج حديثة منها حتى في المضامين التي تهدف إلى كشف المستور وإنطاق المسكوت عنه. من ذلك، مثلا لا حصرا، كثرة العناصر المشتركة بين الشخصيات النسائية المستلهمة من النموذج العشتاريّ، فهنّ غالبا بجمال جسديّ لافت، مثقفات متحرّرات يتمسّكن بحقّهنّ في ممارسة الحبّ خارج منظومة القيم الأخلاقية والمجتمعيّة السائدة والمحرّمة لحريّة العلاقات خارج إطار الزواج، لكن بسريّة وتكتّم في تناقض صارخ بين مقولات المرأة عن الحرّية والمساواة في الفضاء العامّ الحقوقي والسياسي والثقافي، وصورتها هي نفسها في الفضاء الخاص، الحميمي، إذ لا يعلم بتلك العلاقة "الليلية" التي تذكّر على نحو ما بنساء شهرزاد، إلاّ القارئ الذي تفتح له الكاتبة غرف النوم ومخادع العشاق واضعة بذلك حدّا لعادة التلصّص على النساء، واستراق النّظر إليهنّ من الأقفال والحمامات وجروح الأبواب المغلقة. نساء يُخلقن من طينة اللغة المنكّهة بنفس شعريّ أنثويّ لكن على مقاس ما يحبّه الرّجل "القنّاص النخبوي" العصريّ في المرأة العصريّة، تمنحه المتعة المرحة في سريّة وإنكار لا يهدّدان استقراره العائليّ أو المهنيّ، وبشكل لا يحرّف مشروعيّة نضاله إلى جانبها "نهارا". ومثل هذا النمط من المضامين وهذه الفئة من الشخصيات الروائيّة، لا ترفع مستوى النّقاش إلى مرتبة النّقد والنقد الذاتيّ وإعادة بناء نموذج المرأة المتحرّرة في علاقتها بذاتها وبالآخر كشريك في الوجود وطرف رئيسيّ في الحوار بينهما داخل النصّ وخارجه، بعيدا عن الطرّح الروائيّ بأقلام نساء ورجال على حدّ سواء الذي كرّس كيان المرأة كجسد جميل كما لو كان وثيقة إثبات قصوى لهويّتها الأنثوية، وضيّق أفق المساواة إلى حريّة الحياة الجنسيّة في نوع من "حركة تجديد" لـ"مواسم التأنيث" القديمة، عبر استعادة حديثة لغة وبناء ومضامين لصورة المرأة في حكايات شهرزاد عن "كيد النساء"، والمكتوبة بأقلام الذّكور.

عودة على سيرة الأمهات أو الأيدي الخفية التي تحرّك أقلام بعض الكاتبات، نقرأ لابن الأثير في كتابه "الكامل في التاريخ" أنّه وعند أوّل النزول إلى الأرض، "ذبح آدم كبشا وأخذ صوفه فغزلته حوّاء ونسجه آدم فعمل لنفسه جبّة ولحوّاء درعا وخمارا فلبسا ذلك". وتروي الميثيولوجيا الشرقية أنّ عشتار الكبرى الوالدة وربّة الخصب والجمال هي أيضا تعرف بـ"الربّة النسّاجة". المفارقة بين هاتين المرجعيتين هي مركزيّة المرأة عشتار في الكون الميثيولوجي وهامشيّة المرأة حوّاء في القصص الديني والتراث الحضاري للمنطقة العربية الإسلامية، بينما المشترك هو فعل النسج الذي يُنسب في القصص الميثيولوجي إلى المرأة/عشتار ممثّلة في رحمها الخلاّق يتسرّد منه الخلق تباعا وبانتظام طبيعيّ محكم. بينما يُرجع في التراث الديني إلى آدم وبه أسدل على حوّاء درعا وخمارا تاركا إياها في الدّاخل/البيت أرضا للحرث والإنبات، على أن خصّها بالمقابل بمهمّة الغزل، غزل الصوف على محور من خشب أو نحوه وغزل الكلام على

أسامة دياب



محور اللسان، كلاما غير صالح للاستعمال النّفعي أو الأخذ به وقت الجدّ، ويحتاج في المحافل الرسميّة إلى قول امرأة أخرى ليعادل قول/شهادة رجل واحد. بينما نراه ناسجا أنواعا مختلفة من جُبَب السلطة، ساردا التاريخ والحروب والأفكار والقصص وكاتبا بقلمه كلّ السرديّات السّالفة.

"نسج" في اللّغة العربيّة هو أحد معاني "سرَد"، فسرد القصّة هو نسج الأحداث والوقائع وفق تتابع وانتظام معيّنين وذلك شفهيّا باستعمال عضو اللّسان (ومن أسمائه لغة: المِسرد) أو بلسان القلم. وسرْد الدّروع والسترات (وهي هنا بمعنى الألبسة الجلديّة الخاصّة بالمحاربين، على خلاف درع المرأة الذي هو ثوب من صوف أو نحوه) هو نسجها أو ثقبها باستعمال المِسرد وهو الإبرة/أداة الثقب وكذا أداة سرد الملابس. غير أنّ حوّاء لم تكن الوحيدة المركونة إلى الخلف والظلمة، عشتار أيضا "سيّدة الرؤى" ما لبثت أن أزيحت بدورها عن موقعها المركزيّ في الكون لصالح الآلهة الذّكور، ومن سيتسرّد بعدئذ من صلبهما على صورة إينياس/حمَد أو آدم أو شهريار الأخير. ولم يبق من مجد "سيدة الحكمة الليلية الخافية"، و"سيدة الإلهام" سوى جراحات "البغيّ المقدّسة" التي سقطت عن عرشها واختزلتها الذّكوريّة المهيمنة في جسد جميل يتقلّب على "سرير اللّذة"، الذي فقد بدوره رمزيّته وصار مخدعا للغواية ومخبأً للحيّة الماكرة، يُستعمل في محلّ الجزاء الأوفى أو في مقام الانتقام الفعّال، وسلاح حرب نفسيّة أو دينيّة أو سياسية أو بيولوجيّة، ومادّة استهلاكية بحسب السوق التي تروّج له وتضع بالتالي قوانين استعباده المتجدّدة.

في رواية "موسم التأنيث" لبسمة البوعبيدي (صدرت في 2006) تقطع مريم بسكّين من مطبخها عضوها التناسليّ ورحمها ويُلقى بهما بعدئذ إلى الكلاب السائبة كحركة احتجاجية قصوى على الظّلم المجتمعي للمرأة، وعلى شرعيّة الاغتصاب الزوجيّ الذي تبيحه مؤسسة الزّواج والأعراف المجتمعيّة المغلقة للأوساط الريفية بالجنوب التونسيّ الذي تحرّك فيه قلم الكاتبة. وهي الأوساط نفسها التي دارت فيها أحداث رواية "يبكيه الحمام" لحفيظة القاسمي (صدرت سنة 2018)، لكن في ظرفيّة تاريخيّة سابقة، حيث تمرّدت شابّة جميلة عاشقة على الأعراف التي كانت أشدّ فتكا من سمّ العقارب وتزوّجت بمن تحبّ. إنّها "عائشة أو عيشة الصّغيرة الوحيدة التي كسرت القاعدة". غير أنّ ما حدث هو أنّ حربا ضروسا دارت بين المسلمين بسبب حادثة خطف الحبيب محمّد لعائشة الحبيبة. ولئن نجت عائشة من القتل على يد إخوتها الذّكور، فقد أنجبت ذكورا مشوّهين خلقيّا. وكلاهما، بتر عضو التأنيث وإنجاب ذكر مشوّه شكل من أشكال "الإخصاء"، أيّ محو لأنوثة المرأة وخصوصيتها، وتشريع لإقصائها من الذّكر والفاعليّة.

في المقابل تتألّه الأنوثة أو تكاد في رواية "العراء" لحفيظة قارة بيبان (صدرت في 2012)، حيث تُرسم شخصيّة دجلة بحبّ وتوهب جمال فينوس، وتُنعم عليها الكاتبة بموهبة الإبداع كتابة وقراءة وحياة وبزوج رياضي وسيم ومحبّ. وفي الأثناء تقف البطلة أمام حقيقة موتها المؤكّدة بسرطان يقرض جمالها الجسديّ الذي أطنبت الساردة في وصف محاسنه، ويفرغها بالتالي من مقوّم من أهمّ مقوّماتها كأنثى، فتحاول بكلّ ما أتيح لها من جهد، أن تزوّج زوجها من أختها لأجل ما رأت فيه مصلحة لأبنائها. وردّ البطلة لأختها على زوجها بعد فقدانها لصلاحيّتها كزوجة وأمّ ما هو سوى حالة تسلّل من الشّباك للمنظومة الأبويّة التي تقضي بردّ الأرملة على شقيق زوجها باعتبارها جزءا من الميراث الأسريّ الذي يجب ألاّ يذهب إلى غريب، وذلك بردّ الأخت على زوج أختها أي الانتقال بالمرأة من الإرث العائلي الذي ينقل من يد إلى يد شقيقة إلى عنصر قابل للتعويض وجاهز لسدّ الشغور. تنجح البطلة في تحقيق مرادها مجبرة زوجها على طلاقها بعد أن تأكّدت (بسعي جدّي منها) من انعدام حالة استثنائيّة يدخل منها الفقه ليحلّل الجمع بين الأختين لرجل واحد، فتزوّجهما تحت عينها وبرعايتها ويقضيان ليلتهما الأولى بمنزلها، في الغرفة المجاورة لغرفتها. تبرع اللغة العاطفية المشحونة بالمشاعر والشعريّة في نقل ألم اللّحظة وقساوتها على دجلة عندما كانت تئنّ محتضرة فيما يتناهى إليها جليّا وبوضوح اهتزاز السرير تحت الزّوجين. كانت الكاتبة، في اعتقادي، جريئة وصريحة في طرح مسألة مماثلة في نصّ روائيّ يرفع الغطاء عن وضعيات مماثلة كثيرة تجري في أوساط المثقّفين دعاة الحرية والمساواة ومن ضمنهم الكاتبات أنفسهنّ من خلال نموذج دجلة الأمّ والزوّجة والروائية التونسيّة الثوريّة. إحدى الأمهات التي أعتقد أنّها تسكن في الطبقات الخفيّة لذاكرة دجلة هي حوّاء التي يبدو أنّها "أب" آخر لا يموت وأنّ بالإمكان إخضاع آدم/الرّجل لسلطة المرأة التي تصير مركز القرار وسيّدة نفسها وعالمها إذا كان "الخضوع" لصالحه، وكان مجرى السّرد يصبّ في تعزيز مركزيّته الذّكورية بشكل لطيف ودون عناء منه.

الأمّ الوحيدة بين الثلاثة المذكورات سلفا، التي امتلكت سلطة فعليّة وناجعة إزاء سلطة الذّكر القاهرة ممثّلة في شهريار قاتل النساء صاحب الجُبب الثلاث (السياسية والدينية والأسريّة) هي شهرزاد الأمّ الملكة التي أنقذت بنات جنسها ليس فقط من القتل، بل من امتلاك أجسادهنّ بالزّواج ليلا وقبض أرواحهنّ نهارا عقابا لهنّ على خطيئة سابقة ارتكبتها زوجة الملك ومن ورائها "خطيئة حوّاء" المؤسسة لهذا القتل المادّي والرّمزيّ والمبرّرة له انطلاقا من القوانين التي سنّها آدم حال نزوله إلى الأرض، وصولا إلى يومنا هذا في البلاد العربية الإسلاميّة.

فهل شهرزاد، آخر الأمهات زمنيّا، هي "مسيح النّساء" المخلصّة و"الرّسولة" التي أخرجتهنّ من ظلمة الليل والحجب إلى نور الحرية والحياة؟

من الشّائع أنّه كلّما وُلدت كاتبة في المنطقة العربية نُسبت إلى شهرزاد، تلك "الراوية القويّة" التي وظّفت سلطة الحكي في مواجهة سلطة الموت، وجعلت اللسان/أداة الحكي السّلاح النّدّ للسّيف/أداة القتل وصولجان السّلطة الذكوريّة المهيمنة. بيد أنّ شهرزاد حكت، وفي إطار زمنيّ محدّد للقول المباح الذي هو اللّيل بكلّ شحناته الرمزيّة المختلفة، ولم تكتب. الرّجل هو الذي كتب (عبدالمجيد جحفة "سطوة النهار وسحر الليل"). بل وتعتبرها الكاتبة الإيرانية أفسانة نجم أبادي "شخصيّة غير مناسبة للنهوض النسويّ برغم المحاولات المتكرّرة من أجل إعادة تصوير شهرزاد بوصفها أمّا نسويّة رياديّة للشّخصية النسائيّة المتكلّمة عن الكاتبات والروائيات المعاصرات"، وذلك للتناقض الحادّ بين شخصيّة شهرزاد "المرأة الطّيبة، الشافية، الزوجة الصالحة، الأمّ، الراوية القويّة" وبين "مضمون حكاياتها" عن "كيد النساء" الكارهة للنساء (انظر "الرجولة المتخيّلة - الهويّة الذّكرية والثقافية في الشرق الأوسط الحديث").

على طرف نقيض من شهرزاد "ألف ليلة" ولدت "صحراء" توجان. شخصيّة مفعمة بالحياة والحيويّة والقوّة الأنثويّة كربّة أسطوريّة، تقاوم عطش الأرض للماء والأرواح بالحبّ والحلم وتُجسّد "حكاية الأرض بمن عليها وما عليها، حكاية الأرض التي تشكل الإنسان ويشكلها، تخلقه ويخلقها، تهبه الماء والعطش، الفرح المشتعل والحزن الأسود، العشق والحقد". لكن، ولعلّ السياق الزّمني هو الذي فرض ذلك، صحراء لم تكتب. "سلطان" حبيب صحراء الذي عاد من كندا هو الذي كتب، هو اليد التي استعارتها الكاتبة لسرد قصّة توجان المرأة والأرض. ("توجان" رواية للآمنة الرميلي - 2016).

إنّ الكتابة مستوى متقدّم من ممارسة المرأة لحريّتها. يذكر باسكال كينيار في كتابه "الجنس والفزع" أنّ الإله "ليبي" (LIBER) "كان أيضا اسم الكتب"، وأنّ الامبراطور الروماني كاتون قد منع الكتابة عن النساء لأنها "استيطان هذيانيّ في روح الآخر" "وانقطاع عن العالم المعروف"، أي الذّهاب بعيدا جدّا خارج نطاق السلطة الذكورية بمختلف تجلياتها، نحو امتلاك سلطة مضادّة لكلّ أشكال القتل الماديّ والرّمزيّ هي سلطة الكتابة. إنّها استدعاء رسميّ موثّق روائيّا ومباح قرائيّا لكلّ ما سكتت عنه شهرزاد، عند كلّ صباح وما لم يُتح لها أن تقوله بعد صياح الدّيك، عندما تنكتم تلك الصّرخة الصامتة في القلب الأنثويّ المعذّب، والتي عبّرت عنها، بعد قرون تلت، الكاتبة المصرية عنايات الزّيات التي انتحرت سنة 1963 تحت ضغط الواقع الصّعب الذي لم تحتمله، ولأنّها كما قيل عنها "ولدت في الزّمن الخطأ" بقولها "في حاجة إلى يد تخرجني من داخلي". لكنّ الخروج من الدّاخل لا يتمّ فقط بعوامل خارجيّة، أي على معنى "أعطني حرّيتي، أطلق يديّ"، كما لا يعني استعارة عين امرأة أخرى مهيمنة بدورها نائمة تحت الطبقات الجيولوجيّة للذّاكرة الجمعيّة لترى من خلالها نفسها وشقيقتها في الحلم والمعاناة، بل أن ترسم نفسها وشركاءها في العالم نساء ورجالا بيدها المفتوحة على العالم لا بيده القابضة عليها. لقد قتلت الزبّاء ملكة تدمر نفسها حتى لا تقع فريسة للأسر جارية أو ملك يمين في قصر العدوّ أو أن تقتل على يده القاهرة، فخلّدت بانتحارها مجدها في جملة: "بيدي لا بيد عمرو."

خاتمة وقصتان لفتح باب النقاش

في إحدى القصص الموجّهة إلى الأطفال تحت قلم كاتبة عربيّة، سألت البنت أمّها "لمَ تبدين صغيرة إلى جانب والدي؟" فأجابت الأمّ "لأنّه رجل وأنا امرأة."

في رواية "إله الصدّفة" للكاتبة الدنماركيّة كريستن تورب (صدرت في2011 ثمّ مترجمة في 2013 عن "إبداعات عالمية") تذهب نانا إلى زميل وصديق عمل قديم بحثا عن فرصة عمل في مجال اختصاصها في إدارة الأعمال بأسواق المال العالميّة. بعد محادثة اختباريّة يختم صديقها باتريك اللقاء قائلا "التحدّث معك لا يشعرني بأنّي أتحدّث مع امرأة إطلاقا، قال بتفكير.

لديك ذكاء ذكوريّ واضح". ما لم يقله باتريك مباشرة وما سيُفهم من السياق اللاحق ليس أنّ الذّكاء حكر على الذّكور على معنى "النساء ناقصات عقل"، بل أنّ الذّكاء ذكاءات في الواقع، وأنّ المرأة إذ تقدر على منافسة الرّجل في أحدها (يُقصد به هاهنا مجال المال والأعمال والتفوّق العلمي) فإنّ مجال الذّكاء الخاصّ بها هو الأنثويّ (المقابل للذّكوري) ممثّلا في الذّكاء الجسديّ. هذا النوع من النقاش الذي "تديره" كاتبة غربيّة، كما نلاحظ، ومن خارج النضال النسويّ يتمّ بين مواطنين يثق كلّ منهما في نفسه وفي الآخر، من "عشّاق الحريّة" الناجحين المستقلّين المتكافئين في الحقوق والواجبات وفرص إثبات الذات في مختلف المجلات، وفي عالم متقدّم مرفّه باهر يتحرّك في "أقفاص الزّجاج" الباذخة، وغير بعيد ثقافيا وحقوقيا "عن تمثال الحرية العملاق المنتصب أمام نيويورك في عرض البحر (استلهم صانعه) عشتار، سيدة الشعلة المقدسة، مؤكدةً وجودَها في قلب أعتى ثقافة ذكوريّة بطريركية عبر التاريخ."

ولعلّ النفس العشتاريّ في بعده الإيجابيّ البنّاء هو ما خلق الجوّ العامّ للنقاش داخل هذه الرواية. نقاش بُني على الوضوح، والصدق والاحترام المتبادل: وضوح باتريك/الرّجل في التعبير عن رغبته في امرأة مساوية له وربّما أكثر في الكفاءة العلميّة والذّكاء المهنيّ، لكنّه يرغب أيضا في "الاستفادة" من جمالها الأنثويّ الذي لم تطرحه كورقة من بين الوثائق الضّرورية المودعة بملفّها المهنيّ. وصدق نانا/المرأة في الاعتراف بينها وبين نفسها أنّها لم تكن على طبيعتها في اعتمادها الكليّ وحصرا على ذكائها الذّهني وخبراتها العلميّة على حساب ذكائها الجسديّ والعاطفيّ، والاحترام المتبادل بينهما من جهة "لم تستطع نانا أن تجزم إن كان هذا حكما ساحقا أم إطراء عظيما. لقد تقلّصت تحت أشعّة نظرة باتريك السينيّة وشعرت بأنّها مُعرّاة. وهو احترام، من جهة ثانية للقارئ، يُدعى إلى المشاركة في النقاش حول الاختلاف بين المرأة والرّجل وخصوصية كلّ منهما دون أن تتحوّل الساحة السرديّة إلى بطحاء "حرب" باردة تُسحب فيها أسلحة أيديولوجيّة وأخلاقيّة ولغويّة ويتطاير فيها رصاص التّهم بين الذّوات المقيمين في مساحة ضيّقة واحدة من العالم.

إنّ النقاش المطروح على الكاتبة العربية اليوم وبشكل أشدّ إلحاحا انطلاقا من المنجز الروائيّ الذي راكمته الكاتبات العربيات ذهابا نحو المستقبل، وفي منطقة الشّرق التي وهبت الثقافة الغربيّة عشتار وشهرزاد وغيرهما واحتفظت لنفسها بنسخة مشوّهة منسوجة على المقاس من حوّاء، هو أيضا حول طبيعة عدالة توزيع الذّكاء بين الجنسين ومجالات تصريفه دون تمييز سلبيّ يستهدف النساء، لكن بما يتجاوز الحقّ في المساواة بحسب ما ترى جوليا كريستيفا "لم تعد تُخاض المعركة من الآن فصاعدًا في سعي إلى المساواة؛ فالمعركة تنشد الاختلاف والخصوصية (...) إن الاختلاف الجنسي، البيولوجي، الفسيولوجي المتصل بإعادة الإنتاج، إنما يترجمُ اختلافًا في علاقة الذوات بالعَقد الرمزي المتمثل في العقد الاجتماعي (...)



أسامة دياب

وهو يُزاوج بين الجنسي والرمزي سعيًا إلى العثور في هذه المزاوجة على ما يميز الأنثوي في البداية، وكل امرأة في نهاية الأمر" (نقلا عن محمّد برادة – مجلة الفيصل).

إن وضعيّة المرأة الآن وهنا تشهد انتكاسة حقيقيّة مخيفة على الصّعيد الحقوقي والاجتماعي. شتاء يخيّم بظلماته على سماء "الربيع العربي"، في استعادة خطيرة لأشكال الحجب والتغطية والإقصاء القديمة بوسائل حديثة، وارتفاع الأصوات التي تختصرها في وظيفة الآلة الجنسية للمتعة والإنجاب، مقابل مشاريع مضادّة تصْرف فعل الحريّة نحو ما يحوّل الجسد نفسه إلى سلاح فعّال ومادّة لذيذة للاستهلاك في خدمة مشاريع أيديولوجية واستهلاكية معولمة يخوض بها الذّكور حروبهم التي لا تعنيها في شيء بقدر ما تعيد إنتاج ذكوريّات ناعمة ومقنّعة يقع تعديلها جينيّا وتكنولوجيّا لتكون أكثر عتوّا وأشدّ هيمنة.

كاتبة من تونس



إضاءة المعتم من حياة الرجل والمرأة

صابرين فرعون

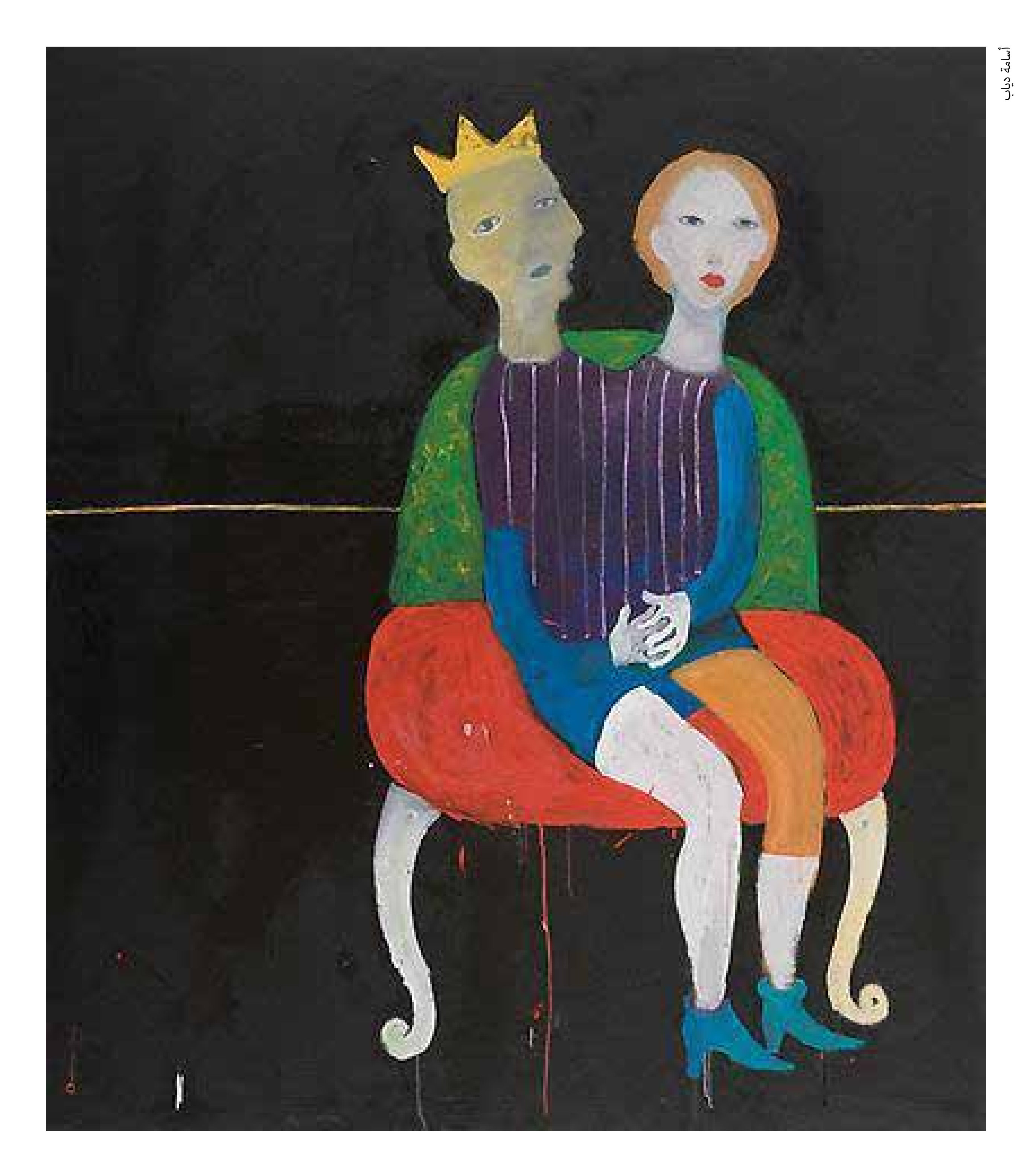
تعد الحركات النسائية (وضمناً حركة كتابة المرأة) عنصرًا مهمًا في تكوين المجتمع المدني، فقد ثارت المرأة لذاتها المقهورة ولسلبها حقوقها وتكبيل حرياتها وتقييدها من قبل السلطة الأبوية والقبلية، حتى استطاعت تحصيل بعض الاعترافات بكينونتها مما منحها فرصة للوقوف صفًا إلى صف بجانب الرجل في النضال من أجل التحرر الوطني وانتزعت بعض المشاركات في الحياة العامة، ومن هنا اتسعت مطالبها في مقاومة التمييز ونادت وما زالت بالمساواة في الحقوق والواجبات، ورفضت أن تكون صفرًا بلا قيمة إنتاجية باعتبارها تشكل نصف المجتمع وأكثر.

أظن أن المرأة الكاتبة رسمت صورة غير نمطية للرجل في الرواية النسائية العربية، وأتقنت الكتابة عن دواخلها وأمومتها الفطرية، فأبدعت بعضهن في الكتابة كحزامة حبايب وآسيا جبار وعدنية شبلي وليانة بدر وسحر خليفة وكفى الزعبي ودلع المفتي ومنى الشيمي ونغم حيدر وغيرهن، لكن مقارنة بأعداد الكاتبات العربيات واللواتي يتوجهن لكتابة الرواية، فإن أسماء المبدعات تقتصر على نماذج معينة. كما أن منهن من تحدثن بلسان الآخر بحيادية، باعتبار الرجل شخصية محركة أو أبطال أعمالهن الأدبية، كما أن أدباء رجالا أمثال نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وواسيني الأعرج وفادي عزام كتبوا عن العنف الذي تتعرض له المرأة في أعمالهم الأدبية، وبالتالي ليس هناك من داع لتجنيس الأدب بمسمّيات أدب نسوي أو أدب الأظافر المقلمة لأن الإبداع الكتابي وقضايا المرأة وهمومها لم تقتصر على كتابة المرأة أو بوحها بخصوصيتها وإقحامها في الأدب بغير هدف وليس في كتابة الرجل بلسان المرأة أي اقتناص أو تكلف أو نقص.

وقد تفنن الشعراء في رسم متخيل وصفي لجسد المرأة وحاجتها لتكون مالكة حريتها، وأبدعت شاعرات في تحويل العبارة الشعرية لمعزوفة من الكلمات تعصف بالقلب وتحيله جنة، وهذا النوع من الوصف لا يمكنه رصف الرواية لأنها ستغرق بفجاجة البوح بدلًا من وضع القارئ أمام قضايا الإنسان على مر العصور. وأبدعت الكاتبات في كتابة التفاصيل الصغيرة التي قد يمرّ عنها الكاتب دون أن يعيرها اهتمام يُذكَر. ورغم أن المرأة تنقاد لعاطفتها والرجل ينقاد لعقله إلا أن ميزان الإبداع أن يولد النص حرًا متجردًا من صوت كاتب/ته؛ فالحنق والغضب أو الاحتجاج على مظلمة أو الشغف والحلم كلها مشاعر الشخصيات وليس الكاتب/ة.

أيضًا، يتوجب الوقوف على الأسباب والنتائج لفرضية أن الرجل نكدي، صاحب ميول جنسية وذكوري، وأن العنف صفة متوارثة بالدم لديه، لفهم ودراسة إن كانت الكتابة النسائية العربية متنفسا وهاجسا داخليا أو تجنيا المرأة على الرجل أم أن الكتابة تسليع لصورة المرأة أو أنها مسألة معيقات وقيود تحررت منها الكاتبة أو آمال ترغب بمشاركتها مع الأخريات بدافع الصحو والتجربة والكشف والإفصاح عن المسكوت عنه أو أنها تخاف خسارة حماية الرجل.

لستُ من النوع الذي يكتب في التابوهات ولا يعني ذلك رفضي لقبول ما يُكتب في المحظورات، لكن جلّ اهتمامي وتركيزي فيما أغفلته القافلة وهي تسير في طريق الكتابة عن ثالوث الدين والجنس والسياسة. أظن أن النفس البشرية يجب أن تنضبط بمفهوم الموضوعية والأخلاقية لتتحقق الجرأة للنص. في روايتي "أثلام ملغومة بالورد" الصادرة مطلع عام 2018، كان ضمير المتكلم "أنا" حاضرًا بشكل مكثف لأنها رواية سيرة، علمًا أن هناك فرقاً بين السيرة الذاتية ورواية السيرة والمذكرات، لكن كلها جزء من أدب الاعترافات، وعليه، فالإفصاح والكشف يمثلان ثيمة رئيسية للعمل. أذكر قراءة لأحدهم في روايتي، قال بما معناه إن حياة، الشخصية الرئيسة، كارهة للرجال "متحاملة" وأن ذلك انعكاس لما أنا عليه ككاتبة صاحبة الفكرة. لأيام غضبتُ من هذا الحكم الظالم ورحت أعيد قراءة الرواية مرة تلو الأخرى متخذة زوايا مختلفة للقراءة، فكنتً المرأة في النص، وكنتُ القارئة المرأة وكنتُ القارئ الرجل وكنتُ القارئ المثقف الذي يكتب عن العمل، فلم أجد نفسي تجنيتُ على أحد ولا أعتبر نفسي نسوية أو كتبتُ كضحية للسلطة الأبوية وإنما للمرأة الهوية التي تمثل وطنًا حرًا. حاولت أن أقرأ بعين الناقد السوسيولوجي، بمعنى أبحث عن الهوية بصورها واختلافها فتساءلت عن عدم التفات هذا القارئ لدلالة العنوان وأسماء الشخصيات وربطها بسلوك الشخصيات والنهاية المفتوحة،



أسامة دياب

وتساءلت عن عدم ربطه بين القضايا والموضوعات والذاتي والجمعي في العمل. ولماذا لم ينتبه إلى أني ككاتبة أسلط الضوء على الظلم الواقع من المرأة على المرأة كما من الرجل على المرأة. أظن أنني استطعت أن أسلط الضوء على جانب معتم من حياة الرجل والمرأة في سياق رابط الزواج والأسرة والأخوّة من جهة والغيرة الأنثوية والصراع على التملك والأنانية للرجل من جهة المرأة.

روائية من فلسطين



كيف تنجو الكاتبة من الوقوع في فخ الرؤية النسائية؟

نورا ناجي

ما الفرق بين كتابة الرجل والمرأة في كل الأحوال؟ وهل تخضع الكتابة لفروق جندرية فعلاً؟ هل المرأة الكاتبة غير قادرة على الكتابة بلسان الرجل؟ بينما الأمر أكثر قابلية للتقبل والتصديق عندما يكتب رجل عن مشاعر المرأة، مثل إحسان عبدالقدوس أو نزار قباني وغيرهما أسماء كثيرة وصولاً إلى الأدب المعاصر؟

الحقيقة أن الكتابة لا تخضع لمثل هذه الفروق الجندرية، الكتابة ليست مذكرة ولا هي مؤنثة، إنها طاقة لا نهائية وغير مصنفة تصدر عن الإنسان لتعبّر عن الإنسان. الفروقات الوحيدة ربما تكون في رؤية المرأة الكاتبة، وفي رؤية الرجل الكاتب. في طريقة وصفهما للمشاعر، أو رؤيتهما للتفاصيل، أو ربما مراقبتهما المختلفة لمرور الأشخاص، وتغيّر الزمن وتتابع الأحداث.

التقمص هو ما يحرّك الكاتب، وهو بالتأكيد ما يفرّق بين كاتب أجاد هذا التقمص لدرجة التعبير بشكل كامل وتام عن شخصية تختلف عنه في الجنس والمعتقدات والخلفية الثقافية والأفكار والمهنة. هوية الكاتب بالتأكيد لا تهم، إنها المهارة والحرفية فقط.

وعلى الرغم من ذلك، تقع بعض الكاتبات في فخ الصورة النمطية للرجل، الذكوري المتسلط الذي يبدو خارجاً من فيلم قديم باللونين الأبيض والأسود، وكأنه لا يحمل مشاعر إنسانية طبيعية تمزج بين الخير والشر، القهر والتحكم، الكبر والتواضع، تخطئ بعض الكاتبات بنيّة طيبة سعياً لتوضيح الفكرة أو الدفاع عن قضية، أو التعبير حتى عن معاناتها الشخصية، لكن في الحقيقة ما يحدث هو العكس. تنميط الفكرة يقتلها حتماً، والكليشيه لم يعد مقنعاً في عصرنا المفتوح.

أكتب بشكل دائم عن المرأة، وعن قضاياها وما تتعرض له في كل مكان، ليس في مصر فقط ولا في مدينتي الصغيرة فقط، المدن الصغيرة في نظري تختصر العالم، كذلك ما تتعرض له فتاة مهمشة في شارع غير معروف في مدينة غير معروفة، هو ما تتعرض له امرأة تعيش في عاصمة كبيرة أو حتى على الجانب الآخر من الكرة الأرضية، والحقيقة وما أقوله دائماً، ما تتعرض له المرأة يمكن أن يتعرض له الرجل أيضاً، وما أكتبه عن المرأة، يمكن أن يستبدل به الكتابة عن أيّ إنسان. لذلك أشعر ببعض الدهشة عندما يسألني أحد الحاضرين في لقاء أو مناقشة عن تمسكي بالكتابة النسوية، رغم أن ما تمر به المرأة يمر به أيّ إنسان.

في روايتي الأخيرة "أطياف كاميليا"، وهي رواية أصوات، يحكي أخو البطلة وزوجها الحكاية من وجهتي نظريهما، وفي الصوتين، يقص كل منهما بعضاً من حياته ومشاكله، عثراته وإخفاقاته، مشاعره وأفعاله. تنكشف الصورة أكثر وأكثر، ويظهر أن القهر الإنساني في المجتمعات المختلفة لا يفرّق بين رجل وامرأة، يمكن أن يقع الرجل في نفس المشاكل وأن يتعرض لنفس الإخفاقات، وأن يفشل في طريقه لأسباب خارجة عن إرادته، وأن يتحقق أيضاً بوسائله الخاصة.

شقيق البطلة، محمد ناصر، يفشل في تحقيق حلمه بأن يصير كاتباً مرموقاً، في حين تنجح شقيقته في ما فشل هو فيه، يعود إلى مدينته الصغيرة ويمتهن التدريس، يدفن أحلامه في دخان الحشيش، ويستسلم لسلطة الأب الذي لا يكفّ عن انتقاده، يكوّن أسرةً على مضض، ويخرج إحباطاته في ابنتيه وفي شقيقته التي تتسبب في تدمير حياتها جراء الغيرة. إنها حياة يمكن أن تكون لامرأة، ويمكن أن تكون لرجل.

عند كتابة هذا الفصل، شعرت بأنني أتحول إلى محمد ناصر، ربما استوحيت من خبراتي الشخصية بعضاً ممّا مرّ به، وربما أعرته بعضاً من مشاعري وإحباطاتي، لكن تقمص صوت الرجل يخضع فقط لتمكن الكاتب من أدواته، وإن كنت قد أجدت ذلك، فهذا بسبب انخراطي في شخصياتي، دراستها بشكل كامل، معرفة ما تحب وما تكره، ماذا تأكل وماذا تسمع وكيف ترتدي ملابسها. أعيش مع شخصياتي فترات طويلةً، أسمع أصواتها وأراها رؤية العين تحيط بي في غرفتي، تنظر إليّ من خلف اللابتوب، تطاردني في صحوي ومنامي، وربما هذا ما يجعلها تتجسد حقاً على الورق.

أكتب بناءً على مواقفي وانطباعاتي، فكيف إذن أنجو من فخ التنميط، أو التأثر بأفكاري المسبقة؟ أو ربما الميل الطبيعي لتقليد ما كُتب مسبقاً، كما قال أوسكار وايلد "الطبيعة تقلد الفنان".





أسامة دياب

الحقيقة أنني أحاول جاهدةً أن أنحاز إلى الأدب، وأن أنحاز إلى الإنسان دون النظر إلى جنسه، ولا إلى أيّ شيء آخر. في رواياتي الأربع، تبرز الجوانب المتعددة للشخصيات، سواء كانوا رجالاً أو نساءً، أمنحهم أحقية أن يكونوا بشراً، أن يشعروا بالحب والكراهية، بالحقد والطيبة، بالتعاطف والتكبر، وحتى بالقدرة على الإيذاء وعلى المغفرة.

ربما يتضح هذا بشكل كبير في رواية "أطياف كاميليا" بالذات في شخصية زوج العمة، جمال سلطان، الذي ضيّع حياته وراء حب متوهّم لامرأة هي الأجمل في المدينة، دون أن يهتم بما في داخلها. يحاول جمال أن يروّض مشاعرها تجاهه، يغرقها بحنانه ومحبّته، يتجاهل حتى تغييرات شكلها بمرور السنين، يتحمل الكراهية والإيذاء والقسوة، ربما كان ضعيفاً لكنه كان بشرياً. تنتهي قدرته على التحمل فجأةً، يتوقف عن رؤيتها كما يتخيل، ويراها على ما هي عليه حقيقةً، يتركها ويبدأ حياةً جديدةً، وإن كان داخله، غير قادر على التوقف عن حب الفتاة التي كانت، أو عن صورتها القديمة المنطبعة في عقله.

كيف لكاتبة إذن أن تتخلى عن انحيازها الطبيعي لبنات جنسها، وأن تبرز ما في داخل الرجل من مشاعر وضعف وحب وغيرة وانهزام؟ الحقيقة أن هذا أمر بسيط فعلاً لأن المرأة عندما تكتب تنصهر داخل ما تكتبه، إنها قادرة على إعادة تشكيل الحياة ذاتها، وأن تكشف عمّا في داخل الإنسان بصورة أدق، الرجل على عكس الشائع ينظر للمرأة من وجهة نظر مسطّحة، وهو عندما يكتب عنها يكتب عمّا يتخيله أو يتمناه فيها. لا يستطيع الوصول - لأسباب بيولوجية وطبيعية - إلى ما تشعر به امرأة نحو جسدها مثلاً، إلى ما تشعر به من ذنب تجاه أولادها، أو ما تشعر به من هشاشة تجاه العالم.

الخلاصة وما يمكننا أن نقوله، على الرغم من قدرات المرأة في تقمص مشاعر الإنسان بشكل عام، فإن عليها أن تتوقف عن تقمص دور الضحية الأبدي في الأدب، وأن تتمكن من التعبير عن العالم بشكل محايد، أن تكمل الدفاع عن قضايا المرأة، وانحيازها لمعاناتها، ولكن من منظور إنساني، لا نسائي فقط.

كاتبة من مصر



صوت العقاب
الرجل والسلطة في روايتين

رشا غانم

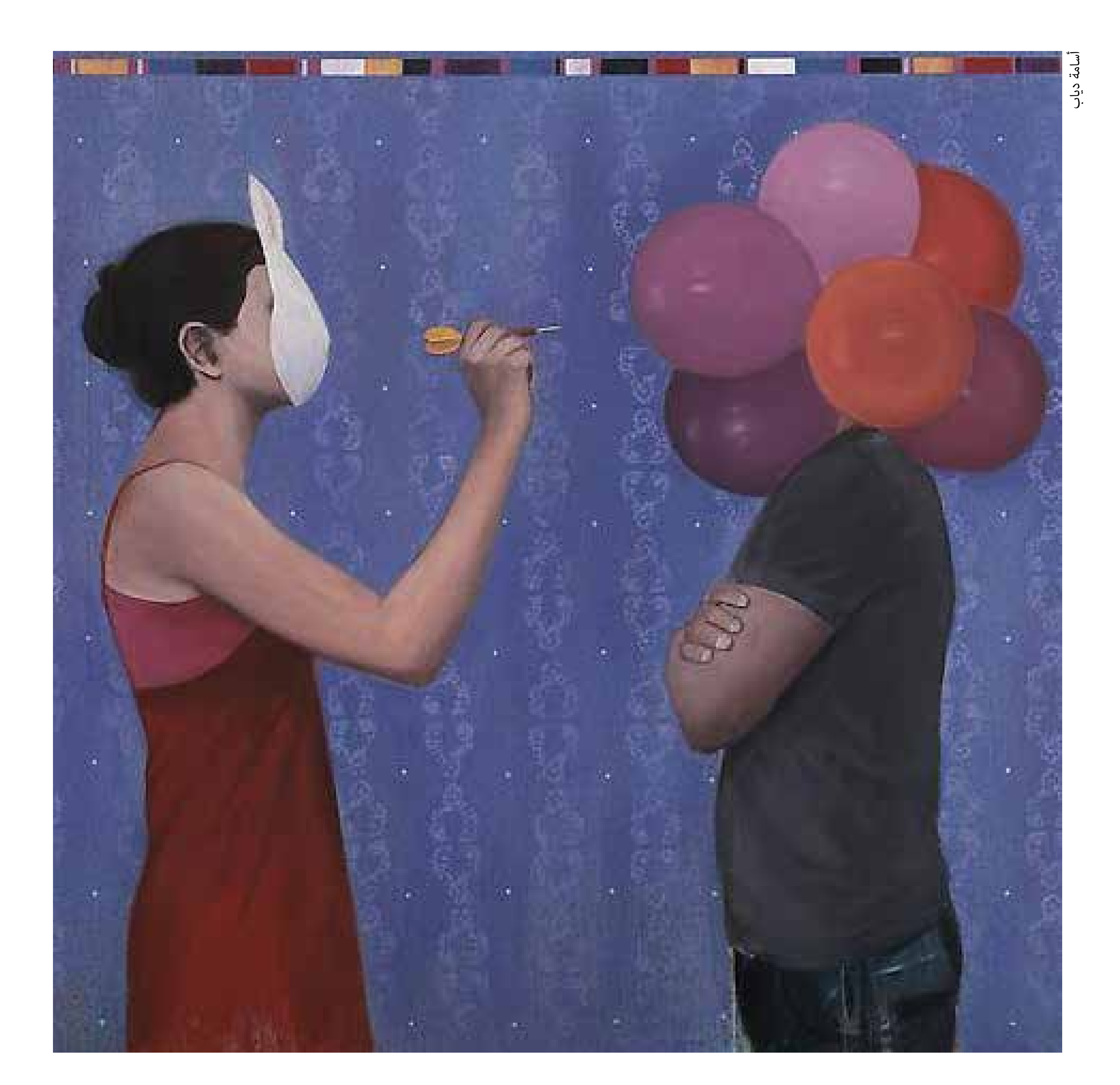
تقوم الحياة على ثنائيات كثيرة، وقد تتشكل العلاقة بين تلك الثنائيات فتكون إلغائية أو تحريضية أو طردية أو تكاملية، كلها معان تثير جدلاً عقيمًا تمثله تناقضات لا حصر لها ينزوي في مكامن النفس وهواجسها؛ ليشتعل في أي وقت يقف الإنسان فيه عاجزا عن فهم مضامين تتشكل منها مقادير ترسم خريطة حياته الوجدانية والنفسية والبشرية، فما أكثر ثنائيات الحياة بين مدٍّ وجزر! أليست الأنثى شريكة في ثنائية هذا الكون؟ فلماذا عندما ترتبط الكتابة بجنس صاحبتها ينعتونها بتاء الخجل؟ لما تحمله من تصورات أيديولوجية، وفوارق بيولوجية ارتهنت بواقع المرأة في هذا العالم المتصارع بما تمثله من هُوية أنثوية عانت حرمانًا وتهميشًا على مر العصور.

الكتابة النسوية نتاج لمرجعية ثقافية واقتصادية واجتماعية ونفسية كونت للكاتبات العربيات ذاكرة إبداعية أثْرت روايتهن، وكيف كانت كل بلاد ذات مرجعية ثقافية مختلفة، فتفتق عن ذلك خطاب أنثوي يحمل لغة مختلفة في معجمها، ومضامينها، ومعالجتها للقضايا، وكيف كان دخول المرأة إلى عالم الرواية دفاعاً عن الأنا الفردية الأنثوية، بكتابة هموم الإناث الجمعية، والدخول إلى عالم اللغة الذي كان مُحرّماً عليهنّ، فلم تكن المرأة العربية المبدعة وحدها المختلفة دون غيرها من نساء العالم، فليس للفوارق البيولوجية دور في تخلفها، وإنما للإرث الاجتماعي والثقافي. ولأنها بطبيعتها منصرفة إلى أدوارها الأولى؛ كأم وزوجة، لذا فالمرأة تتجه بوجدانها إلى هذه الأدوار عن غيرها، لكن متى ما منحت لها نفس الفرص والتجارب، التي تُمنح للرجل المبدع تميزت وأبدعت كتميزه وإبداعه؛ حيث أصبح بالإمكان الحديث عن وجود كتابة إبداعية نسوِية- منذ مطلع القرن العشرين إلى اليوم- وأيضاً التفاعل مع الخطاب النسوي من خلال الرؤية النِّسْوِية للعالم في سياقات حوارياتها المختلفة مع الآخر الرجل كشريك في الهموم الحياتية من جهة، وكسلطة ذكورية قامعة للمرأة الباحثة عن التحرر من جهة ثانية، فالنّسْوية التي ندفع بها إلى الأمام، ونحن مؤمنون بجدواها، وخاصةً في وطننا العربي، ليست دعوة لسفور المرأة أو لتجميل وضع شاذ تكون فيه المرأة راغبة في الحرية الجنسية أو على الأقل مبررة لها، أو تكون حارسة للتقاليد فقط، أو تُكرس مفهوم الضحية بالنسبة إلى المرأة، أو تؤسلب الرجال بصفاتهم أو تحجمهم بأوصافهم، فالنِّسْوِية المستهدفة هي القائمة على تأسيس وعي نسوي عربي يدفعن به بلادهن إلى التقدم والرقي. وقد تحمل روايات نسوية كثيرة صورا إيجابية للرجل ودوره الفعال في دعم المرأة ومساندتها، ولكن سنجد صورة مغايرة للرجل في روايتي "الشيخ عجيب" للكاتبة المصرية أماني فهمي، و"لا يهزمني سواي" للكاتبة الفلسطينية رولا غانم، تتمثل في القمع والسلطة الذكورية وآثارهما على المرأة.

الشيخ عجيب

تمثل الرواية رصدا لأدعياء الدين المتشددين الذين يتخذون من سلطتهم الدينية كرجال دين يقدرهم عامة الشعب وسيلة لمحاسبة الخلق وعقابهم على ما قصروا في حق الله تعالى، فهم أوصياء عليهم ووكلاء الله في الأرض على عقابهم في حبكة روائية متخيلة في ذهن الشخصية الرئيسة "فوزية" حيث تمسك بتلابيب الحكي؛ لتبوح بكل هواجسها تجاه هؤلاء يمثلهم في الرواية الشيخ عبدالعزيز أبوها والشيخ عجيب زوجها وكل من سار على نهجهم، رواية الشيخ عجيب معبرة بوصفها عن تهميش الأنثى وكيف عبرت الكاتبة عن نساء الرواية وهواجسهن وآلامهن، والتي تتيح مجالاً للعقل كي يبحث عن متنفس يتغلب على الألم والحسرة، ينطلق الخيال في فضاء لا نهائي باحثًا عن طريق للانتصار على الواقع حيث نجد الكاتبة اتخذت من الكتابة معبرا للبوح، فكانت أكثر إثارة ورصدًا لهذا الواقع.

تناقش الرواية عبر، فوزية زوجة الشيخ عجيب وابنة الشيخ عبدالعزيز، أفكارًا مختلفة عن التحرش وفنون الاغتصاب للآخر بالتراضي، وعن الفن والرسم وكثير من الأشياء بين رؤى مختلفة بين الحرام والحلال، فكرة الحرام والحلال التي بناء عليها يأخذ زوجها الذي أجبرت عليه قرار تفجير القاهرة بأكملها، و تجد فوزية نفسها في المواجهة فعليها إنقاذ مدينة عمرها بينما القيود تحاصرها أب و زوج وباب مغلق.



أسامة دياب

زوجها الشيخ عجيب، هذه الشخصية المملوءة نرجسيةً، ينظر لنفسه أنه جاء مخلصا تدعوه زوجته مستنكرة ما يقوم به. تقول "إذن أنت الملاك الذي لم يستطع الرب إرساله لعقاب الخلق، فقررت أنت أن يُرسلك الشيخ عزيز؟! كانت كلمات زوجته ابنة الشيخ عزيز تخرق أذنيه: - هل يعجز الله أن ينتقم فتقوم أنت وأبي له بهذه المهمة؟ من هذا الذي ترد على أسئلته ليل نهار ولا أراه، ولا أسمعه يا عجيب؟" (أماني فهمي، الشيخ عجيب، القاهرة، دار النسيم للنشر والتوزيع ط1، 2018، ص 4).

ألم تسمعي أبدا عن ملائكة العذاب يا فوزية؟ تضحك كثيرا وهي تشير نحوه: أنت ملاك يا عجيب؟! يجوز" (ص 5).

وفوزية زوجة الشيخ عجيب تعيش صراعا ليس نقما على حياتها فقط من زوج لا تحبه لكن ما أصعب أن تعيش المرأة كل أساليب القمع الذكوري في صورة رجل يرى نفسه كالملاك فوق البشر نجده التزم الصمت حيث "تصمت صمت العارفين، إن كلامه صحيح؛ فالتحريك للشر أسهل بمراحل، ولا يتطلب إلا نفحات الكره والبغضاء والبارود مع إيمان عميق، مثل إيمان والدها وزوجها، إنهما بمثل هذا الفعل يقدمان للعالم الخير كله، تتنهد وهي تعلن لنفسها أن التحريك للخير يستلزم صبرا وإيمانا لا يسهل لا على زوجها ولا على والدها امتلاكه، أسهل شيء على الإنسان أن ينتقم، وأصعب شيء أن تتملكه روح التسامح، أسهل شيء أن يقتلع الشجر، وأن يفنيه وهو يأكل ثمرته وحده، وأصعب شيء أن يصبر على النبات يسمده ويرعاه



حتى ينمو لتصبح ثمرته من نصيب أجيال أخرى ستحيا في أزمنة مختلفة عنه وتالية لزمنه" (ص 5).

كان عجيب يغوص في أحلامه، وإيمانه أنه حين يموت، وهو يقتل كل هؤلاء الناس حوله، سيكون شهيدا، وبموته أو شهادته سيؤمن باقي البشر وتنصلح أحوال العامة، فلا يصرفهم عن الصلاة والعبادات شيء، فيرقيه الله في الجنات بثواب المصلّين، ودعوات المؤمنين الجدد، عندما يرى الناس بأعينهم الفناء الحقيقي، والموت الذي لن يترك خلفه حيا واحدا سيؤمنون، وسيتذكرون ما كانوا قد غفلوا عنه من أن الدنيا فانية، وأن الموت لا يترك أحدا، نقتل البعض ليتخذ الباقون من موت من ماتوا عظة!

كانت زوجته ابنة الشيخ عزيز لا تيأس من معاودة محاولات استعادته إلى العالم الطبيعي الذي تؤمن هي به:

- هل عجز الله عن إهلاكنا فأرسلك أنت؟ يا أخي لو إحنا بنغضبه سيبنا مننا له!" (ص 6).

ولكنه كان يجد مبررا ليس إلا في عقله هو ومن يشبع فكره الضال "كان عجيب شديد الاهتمام بالاستماع إلى التأويلات التي تقول إن عذابات سيدنا بلال وجلده وقوة احتماله هو وغيره من أوائل المسلمين كانت دافعا قويًا لإيمان وإسلام من لم يسلم بعد في مكة، فقد رأى المسلمون الأوائل في بلال وغيره، ممن سبقوهم إلى الإسلام رجالا يضحون بأنفسهم، ويتحملون مشاق التعذيب في سبيل دينهم الجديد، فاقتنعوا أن من يتحمّل هذا العناء لا يتحمله إلا من أجل حق، فساروا على نفس النهج وأسلموا لله، كان يرى الشبه بينه وبينهم كبيرا، كرّس حياته من أجل نيل الشهادة، يتمناها لتكون وسيلته الأقرب للوصول إلى معية الله ودخول جنته، أتعذب من أجل ديني كما تعذب أوائل المسلمين، أموت من أجله فقط، عندها سيؤمن من لم يؤمن بعد، وسيتأكد إيمان من آمن من قبل" (ص 8).

حتى السلطة الأبوية (البطريركية) المتمثلة في الشيخ عزيز لا يتعامل مع ابنته فوزية زوجة الشيخ عجيب معاملة الأب الحاني على ابنته يقول لها "إن لم تكوني في بيت عجيب زوجة، تعالي معنا في بيت زوجتي خادمة، وأهو تكوني تحت نظري، تصرفاتك وأفكارك مش عاجبيني" (ص 16).

في ظل هذا التعنت من الأب تتأمل فوزية "صور والديها وهما على الشاطئ، أو في الجامعة أو في هضبة الأهرام، ملابس أمها قصيرة، شعرها متحرر إلى أقصى حد!!! هذه حال نساء المدينة في تلك الفترة الزمنية من تاريخ مصر، حال القرويات اللواتي توجهن للدراسة في الجامعة في العاصمة أيضًا، هل كانت أمي عاصية؟ هل تصبح وقودًا للنار كما ينبهني أبي، كلما رآني بتنورتي الشانيل الأطول كثيرًا من جيبة أمي التي كانت ترتديها حين كانت تكبرني قليلًا؟ متى أسلم أبي؟ ولمَ لمْ يتح الله لأمي عمرا أطول لتتعرف على ملامح الدين الجديد الذي عاد به أبي؟!" (ص 15).

ترسم الكاتبة بعمق ووعي نفسي أكثر منه اجتماعيا كل الشخوص الذين تضعهم في مسارات السرد، وخاصة النساء بلغة بسيطة سهلة متوغلة ضمنه إلى الداخل النفسي لفهم بعض ما يعتمل في نفوس هذه الشخصيات من أفكار وأوهام تحركها كمنطلقات نفسية في اللاوعي لتصدر عن تلك التصرفات؛ نجد شخصية (فوزية) الفتاة التي ولدت في مجتمع ذكوري يمجد قيم الذكورة والأسرة والمجتمع ولا يحفل بالإنسان ودواخله فهنا يتآزر (الجندر) مع الهيمنة والسلطة الأبوية ويتكالبان على فوزية وكأنها في صراع مع القوى الحاكمة لها المتمثلة في كونها فتاة لوالدها ثم زوجها سطوه على حياتها و قراراتها، والشيخ عجيب المتدين الذي يحولها لشيء من ممتلكاته الخاصة، عبر احتجازها في ظل رغباته وتظل في محاولات هروب غير مجدية ، لكن عبر كل محاولة هروب بالوعي أو بالجسد تعود بذاكرتها لماضيها مع والدها ووالدتها حيث تخبرها صورهما الأبيض والأسود كيف كانت الحياة في مصر وهي طفلة وتسأل والدها لم يطلب منها ارتداء الملابس الطويلة جدا رغم أن والدتها معه كانت بملابس أقصر وهي عبر حياتها تطلعنا معها على التطورات الأخيرة في المجتمع المصري منذ السبعينيات حتى بداية ما أطلقوا عليه الربيع العربي.

الجسد يحضر بصورة مهيمنة على الحكي هنا ليس وسيلة متعة لها وإنما يحضر لإذلالها وخضوعها كونها امرأة "كانت فوزية لا تفهم رغيه وزبده، ولكنها تعرف أنها ملقاة أرضا عارية أمام رجل غريب، غاضب جدًا بعد أن نال منها، غضب منع عنها جرأة أن تمد يدها لسحب كوفرتة أو ملاية تغطي بها جسدها من أجل الستر. تساءلت: هل هذا هو الستر يا أبي؟

تساءلت: لماذا عجيب يرغي ويزبد عن الشرف؟ كانت كل معارفها عن الشرف كما يفهمه هذا الرجل هو وأبوها أن تبصق عورتها بصقة دموية أولى وأخيرة على فراش الزوجية..." (فريد الزاهي، النص الجسد التأويل، المغرب، دار أفريقيا الشرق، ط1 ، 2003، ص 25).

نجد أن النقد النسوي قد حاول من خلال احتفائه بالجسد الأنثوي أن يحوّله إلى قيمة أساسية في الكتابة النسوية يتجاوز البعد الفيزيقي في محاولة لجعل الجسد موضوع النص ،ومنبع معطياته، ومنتجه، ومتلقيه، في الوقت ذاته الذي يختزن معظم المعطيات المتخيلة التي تتغذى فيها الكتابة الحكائية بشكل شعوري أو لا شعوري" (الشيخ عجيب، ص 9).

إن معضلة الإلغاء التي تعانيها الأنثى تحت وطأة الذكر ما هي إلا نتاج صورة مزيفة يخلقها الرجل الذي يتصور المرأة مجرد متعة جنسية خاضعة لإرادته، وهيمنته، وهذا كان كفيلا على القضاء على كيان المرأة ووجودها ،وأسهم في تشكيل اغترابها الجسدي والفكري" (سلمى الحاج مبروك، التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادايغم الذكوري، ضمن كتاب الفلسفة النسوية، مشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 354).

وتقول "خافت أن تسأل عجيب ما هو معنى الشرف عندك لأؤكد لك أنني عفيفة؟! أو على الأقل أن وعائي عفيف لأن روحي لها طعم لن يمكنك استساغته.

تمنت لو تمكنت من الحديث والتوسل إليه :لو فيَّ عيب استرني، أبي قال أنت الستر! ينظر لها نظرة تجمع بين الكره والاحتقار، ثم يمتزج الكره بالرغبة، يجامعها حيث هي ملقاة أرضا، هي تبكي وهو لا يطيب خاطرها ولا يخبرها لم كل هذه الثورة تجاهها، يتركها ويتجه للصالة، الوساوس تهاجمها، صوت عجيب يصل إليها، يتصل بوالدها عبر الهاتف الأرضي الموجود بالصالة، يُخبره أن بضاعته مضروبة" (الشيخ عجيب، ص 9).

هذا الحدث المؤلم وهي ملقاة عارية على الأرض جعلها تتذكر ما سمعته ذات مساء وتصدر جملتها بضمير المتكلم (أنتِ)؛ لتوقظ روحها الذابلة وتنتبه لما تتذكره الآن من بعض فتيات يخدعن المجتمع وهي لم تفعل مثلهن "أنت خايبة، كيف تتركينه يأخذ شرفك، كان يمكنك الاستمتاع بكل شيء وبوابات شرفك مغلقة من أجل أي عريس قادم؛ وحد قالك إني عاوزة أتجوزه؟ إنما شرفي محافظة عليه للي هاتجوزه، وده اللي عمري ما هسلم له نفسي إلا في بيت العدل (ص 18).

ونرى هنا أن في الوقت الذي تكون فيه الهيمنة والسّلطة بيد الذّكور والذّكور فقط، فإنّ من تقع على عاتقهم مهمّة حماية وصون شرف العائلة ومنعه من السّقوط هم الذّكور أيضا. لأن الهيمنة الذكورية وما ينتج عن ذلك من غياب للمرأة وحضور للرّجل في الفضاء العام.

وثمة حالة حزن تسكنها عندما يعرض الجسد في مخيلتها في صورة ابنة عمها نهلة التي حكت لها يوم زفافها لمن أرغموه على الزواج منها مع أنه كان يحبها ولكنه كان يجدها غير مناسبة له ولا لعائلته الغنية كزوجة تقول: زوج نهلة يضاجعها من أجل متعته، ويعلن لها بعد كل مرة أنها قد أخذت الثمن، شقته وسيارته وأنه لم يظن أبدًا أنها هي وعائلتها لا يهتمان إلا بماله فقط، يخبرها أنها فيما سبق وبدون عقد الزواج كانت حبيبته، أما اليوم وبعقد الزواج الذي أرغموه عليه؛ فهي، بالنسبة له، ليست إلا بغيًا عليها أن تفي بكل الخدمات التي تقاضت هي وعائلتها ثمنها منه، يتقلب بين حال وحال لكنه في كل الأحوال لم يعد ذات الرجل الذي أحبها أو توهمت محبته لها.

في الليلة الأولى في بيته صفعها وسألها: هو أنا اغتصبتك؟ هاوريكِ الفرق بين الاغتصاب، واللي كان بيحصل قبل كده" (ص 33).

ويحضر الجسد أيضا كأداة قهر لها على فراش الزوجية لفوزية التي تعيش حياة مسكونة بالوجع والمحو والاستلاب بعد أن كانت تتباهى بمفاتن جسدها "حين كانت صبية كانت تتباهى بمقاسات جسدها، خصرها وصدرها، تقيس وتجمع وتطرح ثم تخبر صديقاتها أنها تمتلك مقاسات تتطابق تماما مع القياسات العالمية لملكات الجمال، الآن ما إن ينهي علاقته معها في الفراش حتى يأمرها أن تستتر، استترت حتى برز كرشها ومؤخرتها وغاب الخصر في غياهب الدهون التي لا تجد وسيلة جيدة للتخلص منها، كل ما لديها من رياضة هي الأعمال المنزلية وهى بارعة فيها، تنهيها في وقت قياسي وبأقل مجهود مقارنة بالأخريات" (ص 10).

وما أقسى هذا الشعور! على امرأة لا يراها زوجها أصلا لأن لديه ما يشغله من هلاوس كثيرة تقول "كانت تأتيه الهلاوس فيظن أنه يرى الله والملائكة، ويأتمر بأمرهم، ينام عليها فجأة، ويقوم من عليها أيضًا فجأة لينهمك في شيء آخر، كما لو كان ينتظر دائماً إشارة النهوض من شخص ثالث غير موجود معهما في الحجرة، يومها قام كعادته من فوقها بنفس الطريقة الفجائية ليطلب منها صنع القهوة، وهل هذا وضع امرأة تستعد لصنع فنجان القهوة!! كان ككل مرة قد وصل إلى مبتغاه، وهوت هي من فوق جبل الشهوة قبل ارتقائها القمة، دفعها دفعا إلى الوادي لتموج ثانية بالرغبة في الارتقاء إلى تلك القمة، القمة

التي لا تصلها أبدًا بينما تسمع أن كثيرين يبتهجون أعلاها!" (ص 11).

سؤال الجسد كان دائمًا حاضراً خلال موجات الحركة النسوية المختلفة، سواء كان أداة للقمع أو التحرر وظهر جليًا -في هذه الرواية- حيث صار الجسد أقوى تأثيرا وتواجدا كأن الرجل العربي لا يهتم بها عقلا، وهو تعبير عن الحالة الذكورية التي تتعامل مع المرأة العربية". وسواء كان السؤال مرتبط بتجارب متعلقة بقمع هذا الجسد سياسيا واجتماعيًاً أو بالمطالبة بحقوقه وطرحه كموضوع للنقاش؛ ستظل فوزية مستسلمة لكل ألون القمع الذكوري الذي يزداد اضطهادًا لها تقول "تتذمر فوزية: واليوم علينا قتل مواطنينا المسلمين أيضا؟! كانت زوجته تقول له هذا أحيانا جهرًا، وأحيانًا في صراع فكري لا يخرج خارج مخيلتها؛ فكثير من الأشياء والأفكار احتفظت به في صدرها حيث اعتادت أن تحتفظ بمشاعرها حبيسة أحدها إلى جوار الآخر" (ص 9).

فكأن تحليل مثل هذه الأحداث في الرواية يعرّي المستور ويكشفه مبينة طبيعة أدعياء الدين الذين ينتمي لهم زوجها الشيخ عجيب في تعاملها مع المرأة وما يؤدي ذلك إلى سلبيات في المجتمع الذي يقمع المرأة وتسيطر عليه الثقافة الذكورية.

لا يهزمني سواي

تحاول الكاتبة الفلسطينية رولا غانم في روايتها "لا يهزمني سواي" أن تسرد لنا واقعا موجعا من خلال الأجواء القاتمة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فهي تحكي عن ابن عمّ وجدي وهو علاء، الذي طعن جندياً إسرائيلياً بعد إصابته بمرض نفسي فور خروجه من سجن الجلمة، فأصدرت إسرائيل المحتلّة قرارا يقضي بمنع عمل أيّ شخص من أقربائه في مصانع إسرائيلية، والدخول إلى المناطق التي احتلت عام 1948، ممّا أفجع العائلة التي كان يعمل معظم أفرادها في الدّاخل المحتلّ (رولا خالد غانم، لا يهزمني سواي، حيفا، مكتبة كل شيء، ط1، 2018، ص 55).

أما شخصية وجدي في الرواية فيحاول أن "يستعرض بطولاته خلال تواجده في فلسطين، ويتباهى بمن دخل السجن من أقاربه، ليوضّح لسارة أنه ابن عائلة مناضلة" (ص 49).

استطاعت سارة أن تُنسي وجدي موطنه الأصلي ووالدته وابنه وزوجته، فتنته بجمالها وسحرها، رغم مسحة الحزن التي كانت تعلو جبينها، بسبب الحرب التي تدور رحاها ولا تزال في بلدها سوريا، تلك الحرب الغامضة التي انطلقت من ثورة عفوية شعبية غايتها كما كان يبدو إجراء بعض الإصلاحات السياسية في بلد جميل معظم سكانه مدنيون مسالمون، ما كانوا يدركون خطورة ما أطلقوه من هتافات هزّت عروش الأنظمة، وخلفت وراءها حالة من الفزع على شكل الدولة المترهل القائم في بلادنا. مما جعل العالم يتحالف ضد هذا الشعب، ويحول بلده الى خراب أو يكاد يسويه بمجمله في الأرض (ص 67).

ثم تبدأ الرواية تحكي لأربع شقيقات "صابرين، علياء، جمانة، فلسطين" في إطار اجتماعي ينهض بوضع المرأة في فلسطين "كانت تتلاشى كلّ الصّعاب عندما ترى صابرين وشقيقاتها وجه القدس، ويَطَأن أرضها الطّاهرة، وتبدأ جولاتهن قبل الوصول إلى بيت جدّتهن رفيقة، فتتراكض صابرين وشقيقاتها في شارع صلاح الدين الذي يقع في قلب مدينة القدس، ويلتقي مع شارع السّلطان سليمان المحاذي للأسوار الشّمالية للبلدة القديمة عند باب السّاهرة، ويتقاطع مع شارع الزهراء، وتشتري ما يحلو لها من محلاته التّجاريّة التي تعجّ بالسّيّاح والنّاس من مختلف أنحاء العالم (ص 15).

ثم تأتي على بطلة الرواية صابرين ومحاولة أمها في الإسراع بزواجها في وقت مبكر "الآن تيقنت صابرين من أنّ أمّها تريد أن تقصيها عن البيت حتى لا تظلّ تؤنّبها وتراقب تصرفاتها" (ص 16).

وبسبب قسوة هذه الأم "لم تجد سوى إبراهيم هذا الشاب النرجسي الذي سيستغل فضائح أمها" فهي في مجتمع لا يبيح للفتيات التحدّث مع الشّباب حتى لو كانوا من الأقرباء، تيقّن إبراهيم من أنّها ستتصل به حتى يخبرها بقصّة أمّها، عرف كيف يستدرجه (ص 23).

وشخصية إبراهيم شخصية مزاجية أنانية يتظاهر بشيء ويخفي شيئا آخر حيث "كان إبراهيم يبدي تعاطفه معها، ويتّصل بها باستمرار، وكانت هي تتمنى أن تجد شخصا يتابع تفاصيلها الصّغيرة، و يحسّن مزاجها المتعكّر، ويخلّصها من نفسها قبل أن تغرق في متاهات تهلكها، أصبح الحديث مع إبراهيم طقسا من طقوسها اليوميّة" (ص 31).

فقررت صابرين الزواج من إبراهيم ولم تظن أنها ستكون بطلة لبوح موجع عبر الرواية "لم تكتشف طباع إبراهيم إلّا بعد الزّواج، لم تتوقّع أن يكون بهذه القسوة، أدركت مع الأيّام أنّ



أسامة دياب

نار أهلها أهون من جنّة زوجها. لكن الزّواج حسب عليها، ويجب أن تتكيّف معه، رغم كلّ الصعوبات التي كانت تواجهها" (ص 33).

وما أقسى حياة المرأة التي تخذل من رجل! حيث "لم تدرك صابرين حجم خسارتها بخروجها من الجامعة، وظّنت أنّ السّعادة رجل، تحتمي بحضنه كلّ فتاة، استمرّت خطبتها مدّة شهر فقط، وحدّد موعد الزّواج، كان إبراهيم يسابق الزّمن، فهو يريد أن يخلّصها من البيت الذي تتواجد به أمّها" (ص 31). مع الأيّام أخذ إبراهيم يعيّرها بأمّها ويشدّد الخناق عليها، حتى لا تسير على نهجها، خلع قناعه تماما، اعتزل التمثيل، سيطر عليها بالكامل، وهي بسبب مماسكه على أمّها التي كانت سبب ضعفها التزمت الصّمت، لم تدافع عن نفسها، كان دوما يتهمّ أمها بأنّها على علاقة عميقة مع جارهم عبدالمجيد، ويهدّدها بإفشاء سرّها، ويصف أباها بالنّذل، وهي تتمالك نفسها، وتبتلع جوابها (ص 34).

والمرأة أيضا يقع عليها ذنب انجاب البنات وتعاير بهن "مرّت ساعات الليل متثاقلة حتى أوشك الفجر على البزوغ، وإبراهيم يتقلب في الفراش، وصابرين شريدة الذهن حزينة، أيام عصيبة مرت عليها، وهي تسمع كلمات قاسية وجارحة وتأنيب، وكأنها هي المسؤولة عن إنجاب البنات" (ص 45).

ذات يوم وبعد توسل من صابرين لإبراهيم، من أجل زيارة المسجد الأقصى والدعاء هناك، بعد أن أعلنت إسرائيل المحتلة عن تسهيلات، استطاعت زيارة أمّها بالخفاء فوجدتها كسيرة محطمة، فاقدة شهيتها للحياة، جسدا بلا روح، تبكي وتلعن نفسها وغباءها، وتشتم قلبها الذي جرّها نحو الهاوية، وكان سبب تعاستها، هدّأت صابرين من روعها، ولم تهن عليها وهي بهذه الحالة، رغم أنها كانت سببا في انهيار أسرة بكاملها، سألتها عن خلود زوجة أبيها، فأخبرتها بأنها تحكم وتأمر، وأبوها يخضع لجميع أوامرها، فتمنت أن تنشق الأرض وتبتلعها (ص 46).

صابرين كانت تتعرّض إلى شتّى أنواع الإهانات من قبل إبراهيم، الذي كان يضربها على أتفه الأسباب، مع أنّها لم تترك وسيلة من أجل تغييره إلا واتّبعتها، حتى أنّها حاولت مرارا إغراءه بأنوثتها النضرة من خلال ارتدائها لتلك الملابس التي تثير الرّجال عادة، دون جدوى، لم يعد ينادي لها باسمها بل يا ابنة سهاد، وينهال عليها بالضرب دون رحمة، فيشوّه جسدها ويلونه باللون الأزرق من شدّة الكدمات، وكان لا يتوانى عن فعل ذلك حتى بعد معاشرته لها (ص 50).

والسلطة الذكورية في الرواية سلطة مستبدة كما العدو الصهيوني فنجد إبراهيم "يحاول جاهدا أن يفقد صابرين ثقتها بنفسها، وفعلا نجح بذلك، فأصبحت ترى وجهها قبيحا، وفقدت رغبتها في كل شيء حتى الطعام" (ص 50).

وأيقنت مع الأيام أن إبراهيم يعاني من مرض نفسي وبحاجة لعلاج عاجل عند طبيب متخصص، كانت حركاته الغريبة، تشير إلى أنه إنسان غير عادي، أي نوع من الرجال هذا الذي يبصق في وجه زوجته بعد المعاشرة! خاطبت صابرين نفسها. جاء إبراهيم بعد ولادة صابرين بساعة، وتحجج بأن هناك قضيّة أشغلته، وكان وجهه مسودّا أيضا، طلب رؤية البنتين، أذّن في أذنيهما، واقترح على أمّه تسميتهما، فسمتهما شذا وهدى دون أن تستشير زوجته (ص 53).

وكان حال صابرين وأخواتها من زوجة والدهم. أخذت زوجة أيمن الجديدة خلود تقسو على بناته أكثر فأكثر، مما أثّر سلبا على نفسياتهن وتحصيلهن العلمي، تراجعت فلسطين في جامعتها أيضا فهدّدتها زوجة أبيها بالخروج من الجامعة الأمريكيّة، وكان لها ما أرادت حين أقنعت أباها بذلك، فنقلها إلى جامعة القدس المفتوحة (ص 45).

طلبت صابرين الطلاق، فرفض زوجها فرفعت عليه قضيّة خلع، وتنازلت عن أولادها جميعا، بعد أن طفح الكيل معها. (ص127). واستعادت صابرين أنفاسها من جديد وحصلت على قسط من الحظّ هذه المرّة. لتتحرر من جديد وتبدأ في تحقيق طموحها وتردد أنا.. لا يهزمني سواي (ص 118).

ولم تجد إلا صديقتها داليا التي تختلف عن الأخريات حيث "كانت داليا الصديقة الأقرب إلى قلب صابرين تبوح لها بكلّ أسرارها، هي من مدينة جنين وعاداتها وأفكارها قريبة من أفكار صابرين، كانت دوما تمدّها بالعزيمة والإصرار، وتشجّعها على الدّراسة، وتقول تخصّص الصيدلة له مستقبل، أمّا ندى ابنة مدينة بيت لحم فكانت تغار منها، وتحسدها على جمالها، وأناقتها وتخبر زميلاتها بأنّها متكبّرة، وتطلق عليها الإشاعات (ص 18). أما صديقتها فادية متّزنة، عقلانيّة؟ لا تخشى أحدا عند قول كلمة الحقّ، وأكثر ما كان يعجب صابرين بها عدم استسلامها للمرض الخبيث، وإصرارها على الشفاء التّام منه، كانت تتحلّى بالأمل أكثر منها، وتشعر أنّ مصيبتها أكبر منها، وأنّ الله يوزّع الأقدار والأشياء بدقّة، فقد منحها الصحّة وسلب منها قوّة الإرادة، وابتلاها بالحساسية الزائدة، أمّا فادية فأصابها بالمرض، ومنحها الجبروت وقوّة الإرادة، والله إذا أحبّ عبدا ابتلاه" (ص 23).

أما علياء أخت صابرين تسرد لنا حياتها البائسة حيث عاشت علياء في قرية وفي بيت بسيط مع أهل زوجها ، وضع وجدي المادي لم يتح لها الفرصة لا بالعيش في بيت مستقل، ولا بإكمال تعليمها ، فقد كان يعمل في مصنع إسرائيلي يقع إلى الغرب من مدينة طولكرم بموازاة جدار التوسع الاحتلالي، هذا المصنع غير القانوني والمخالف للاتفاقات الدّولية الذي كان يستغل العمال الفلسطينيين، ويحرث عليهم مقابل مبلغ زهيد، فيضطر العامل للقبول تحت وطأة البطالة (ص 48).

وما زادت معاناة علياء التي لم تكفّ حماتها عن معايرتها بأمّها، فكانت تحمد الله أنّ علياء أنجبت صبيا، لأنّ البنت ستحمل العار مدى الحياة" (ص 50).

كانت علياء تعيش في ظلمة حالكة لا ينجلي سوادها، انحدرت كل أحلامها، هزمها الزمن وداس عليها بأقدامه، فكانت مثل ملايين المخنوقات بسبب روايات الحزن والأسى، كانت تجلس مع نفسها تتناول المهدئات، تحدث ربها، تشكو إليه همومها، وتطلب منه أن يعينها على مصائب الحياة (ص 59).

دخلت علياء لغرفتها وطرقت الباب خلفها بقوّة، رمت بجسدها على السرير وأخذت تخفق وتبكي بقوّة كما الأطفال، وتلعن الزمن الذي قسا عليها ولم يرحمها (ص 89).

علياء "غضبت جدّة وجدي بعد سماع الحوار وأخذت تدعو على كنتها وابنها لم ينتظر كي تنهي كلماتها وقبل أن تغلق الجملة صفعها صفعة ارتعدت لها أركان البيت، وسط ذهول أمّه التي وصلت خلفه ولم تأخذها تجاه البنت أيّ شفقه، فقط كانت تراقب ما يحدث، وتسجّل على لوح خيالها ما يصيب المرأة من عنف ابنها، بينما كان هو يمسك بها من شعرها ويسحبها بقوة باتجاه غرفة النوم، مشت معه بقوة جرّها من شعرها وهي تصرخ (ص 101).

طيب أهم شي تكمّلي تعليمك، شهادتك سلاحك، من بكرة روحي سجّلي بالجامعة. وبالفعل عادت علياء لجامعتها وصارت امرأة سعيدة وعصرية راسخة القدمين في هذا العالم، بعد أن هزمت الخراب الذي حلّ عليها، رمّمت نفسها من الداخل، حرّمت البوح على نفسها، أتقنت فنّ التجاهل، فاستقلّت في شقة صغيرة (ص 112).

أمّا فلسطين الأخت الثالثة لصابرين فلم تكن أسعد حالا ووقعت كما وقعت أختها من قبل فكانت فريسة لرضوان، الذي استطاع مع الأيام أن يجلب أنظارها نحوه، ويقنعها بأنه يحبّها ويريد الزواج منها، وبسبب الوضع الصعب الذي تعيشه التفتت إليه، مع أنه يكبرها بكثير من السنوات (ص 59).

زواج فلسطين في وقته المحدّد بحضور صابرين، علياء والسيّدة منيرة وباقي العائلة والأقارب، وكان كلّ شيء كما أرادت وأكثر ، فبدت ملكة حقيقيّة وهي تدخل على موسيقا كلاسيكية رائعة، تشبك بيد فارس أحلامها (ص 95).

فلسطين، كلهم كم جملة كتبتهم لرضوان، هو اللي استدرجني. جمانة هي الأخت الرابعة لصابرين والتي كانت تردد دائما، أنا ضحية أمّ فاشلة، وأب هامل، ومجتمع بائس، ورجل مريض. هذه أنا (ص 64).

ولم تدم سعادتها بعد فترة من الزواج اكتشفت الدّولة زواجهما، فطلقتهما على الفور، فالقانون هناك يمنع زواج المريض النفسي، وتمّ تسجيل جمان في بيت للنساء، وهو بيت مخصص لمثل هذه الحالات تقوم الدولة على رعايته، وتعتني بنزيلاته وتصرف عليهنّ، تأقلمت جمان مع المكان، شعرت بطمأنينة بعد أن رأت شتى أنواع العذاب في بيت طليقها، لكنّها صدمت بحمل لم يكن بالحسبان (ص 53).

اقترب موعد ميلاد جمان في إسبانيا، وابتسمت لها الدنيا من جديد، فبقدوم جنينها كل شيء تغير، شكل الزمان، وجه الأرض، لون السّماء، حملت روحا جميلة بين يديها، جعلت فرحة الأمومة تتدفّق في داخلها كما الأنهار، تلبس طفلها الحبّ والحنان ويلبسها الأمل والأمان، طفل جميل كالبدر يفوح عذوبة وطهرا ونقاء، استطاع أن يحوّل بيتها لبستان ورود، وكذلك رأفت الذي أصبح بالنسبة إليها مرفأ أمان فنجد صورة الرجل هنا مؤثرة وداعمة للمرأة، حيث عوضها رأفت عن كل ما خسرت وفتح شهيتها للحياة، وكتم الجرح الذي فتحته الأيام بقلبها، وملأه بالفرح والجمال حين قرّر الارتباط بها رغم فارق السنّ الكبير "ولم تجد حلا إلا الابتعاد لخلق مناخ جديد تعيش فيه حيث شعرت جمان براحة متناهية في غربتها، بعد أن وجدت من يستمع لها، وينتشلها من حزنها، فالنفس الكئيبة المتألمة تجد راحة بانضمامها إلى نفس أخرى تقاسمها الشعور، وتشاركها الإحساس، يستأنس الغريب بمن مثله في البلاد البعيدة عن مسقط رأسه، أخذت تجهّز لطفلها الصّغير برفقة صديقها رأفت، وشعرت بالدفء في بلد يخلو من جميع أهلها" (ص 119).

أما قهر المجتمع فاستطاعت صابرين وأخواتها أن يغيرن حياتهن للأفضل بإرادة قوية اتسمت بها المرأة الفلسطينية. مما سبق فقد سلطت الكاتبتان في الروايتين على الواقع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة حيث أبانت عن صورة الرجل في ظل مجتمع أبوي متسلط بأنانيته ونرجسيته ولكن لم تكن الصورة كلها موحشة فعرضت الروايتان صورا للرجل المحب والمضحي والداعم للمرأة أيضا.

ونرى أن الكاتبات العربيات يتركن بصمة متفردة في السرد الروائي الذي تناول أوجاع المجتمع وأنّات الأنثى كموضوع ثري مهم يعكس مأساته، كما يجعلن أبطال رواياتهن نساء مما أتاح لهن تسليط الضوء على الواقع الراهن للمرأة العربية ،وما يعتريه من منغصات بما يشمله من عنف وكبت اجتماعي يذهب بالمرأة نحو الرضوخ والتسليم. فكان خطابهن السردي مرآة عاكسة لكل تلك الفواجع، منها تصدع الواقع، وخاصة العربي، وكثرة انتكاساته حتى اليوم.

ناقدة وأكاديمية من مصر



أصنع شخصية الرجل في رواياتي حسب مزاجي

سلوى جراح

هل تعبر شخصيات الرجال في رواياتي عن ذاتها أم أنها انعكاس لموقفي الخاص من الرجل وتصوراتي عنه؟ لا أملك إلا أن أبتسم، وأعترف بأنني امرأة محظوظة برجالها الحقيقيين، أبي رحمه الله وزوجي العزيز. كما أن كوني الابنة البكر، ألغى صلاحية الأخ الأكبر من حياتي. كان والدي رجلاً شجاعاً علّمني الشجاعة. كان يقول لي دائماً "يا ابنتي الخوف لحظة. تجاوزيها تتجاوزين مخاوفك". وكان في طفولتي يغضب إن رآني باكيةً لأني لم أحسن الدفاع عن نفسي أو حقي. كبرت على مفاهيمه التي لم تفرق بيننا نحن بناته الأربع وابنه الوحيد. لم يحابيه يوماً بل أظنه قسا عليه أكثر من قسوته علينا. كان يريد لنا أن نتعلم ويصر على أن تكون دراستنا الإعدادية في الفرع العلمي لنتعلم "شيئاً من فيزياء الدنيا"، كما كان يقول. لا أنكر أنني اختلفت معه في أمور كثيرة، أغضبته وأغضبني، وشكوت ظلمه إلى أمي مراراً، لكنه لم يمنعني يوماً من تحقيق حلم أو اختيار ما أريد. يوم جئت أخبره أن هناك من يريد أن يتقدم إليّ، مصباح زوجي، قابله وتحدث معه وبارك ارتباطنا. تزوجت رجلاً هادئ الطبع، مثقفا يؤمن بحق المرأة بكل ما يليق بها، وتعاونّا على الحياة وحققنا معاً الكثير لأسرتنا.

أنا كروائية أبحث عن شخصيات تملأ عقلي وتصبح جزءاً من تفكيري، وكثيراً ما تتلبّسني وتملي علي رغباتها، فأنصاع لها وأمنحها ما تريد. فتراها تكبر وتتطور خارج الإطار الأصلي الذي رسمته لها. أرضى بذلك لأن نسائي كلهن قويات مثل نساء هنريك إبسن المسرحي النرويجي، يعرفن ما يردن ويفعلن ما يقتنعن بجدوى فعله. ومثل هذه النساء يحسن الحب ويخترن رجالهن بعقولهن، ولا تغريهن المظاهر. بعضهن قد لا يحسن الاختيار. فكما يقال "غلطة الشاطر بمئة غلطة"، فيبحثن عمّا لم يجدنه. هل عرفن قسوة الرجل؟ الجواب نعم ولكن ليس من باب النمطية. فبطلة أولى رواياتي "الفصل الخامس" عايدة وهران تتزوج حبيبها الذي وقعت في حبه في أيام الدراسة في الجامعية، لتكتشف بعد الزواج بشهور قليلة، أنه يحسن الضرب ثم البكاء والاسترحام. تغفر له مرة. وحين يكررها تتركه وترفضه وتطلب الطلاق، فيعاقبها بجعلها ناشزاً لسبع سنين وترتضي نشازها وتعيد تشكيل حياتها ومستقبلها. أما أقسى الرجال في رواياتي، فهو عبدالمنعم صبري، في روايتي الثالثة "أرق على أرق"، متسلّق يبحث عن المال، يختار فتاة تبهرها أضواؤه، يغمرها بالعطايا ثم يجعلها عطية لتاجر تربطه به المصالح. أعترف أنني أحب هذه الشخصية الجدلية القاسية، أحبها كما يحب الفنان تمثالاً أو لوحة لوحش من صنع يديه. في روايتين، "صورة في ماء ساكن" و"أبواب ضيقة"، تعاملت مع الرجل صاحب الفكر السياسي. في الأولى يهرب ويهمل حبيبته ثم ينقلب على فكره، ويتحوّل من شيوعي هارب من الظلم والعسف إلى رجل أعمال ناجح يعود إلى العراق بعد الاحتلال. هذه الشخصية أثارت حفيظة البعض من أصدقائي الشيوعيين واليساريين، الذين رفعوا شعار أن المناضل لا يتغير، في حين أقر البعض الآخر أنها حدثت في السنين الأخيرة من واقع متغيرات سياسية. الشخصية السياسية الأخرى من رواية "أبواب ضيقة" الرجل الذي هربت بطلة الرواية من العراق دون علم أهلها من أجله، تجده يرفض أن يعترف أن فكره السياسي وصل به حدّ الدوغمائية، وأصبحت الحياة معه صعبة أبوابها مغلقة. بقية رجالي في رواياتي السبع، يحاربون كل بطريقته، يغضبون ويرفضون وينصاعون، لكنهم محبون يحبون أوطانهم، فحب الوطن هو المقياس الحقيقي للقدرة على الحب. ويحبون نساءهم القويات صاحبات الفكر والرؤية، ويشجعونهن على تحقيق ما يحلمن به. رواياتي ليس فيها أشرار يسيئون للنساء والأطفال.

الرجل في رواياتي لا يشبه أبي ولا زوجي، ولا أيّا من الرجال الذين التقيتهم من أصدقاء ومعارف وزملاء. هو رجل أصنعه حسب مزاجي، ليناسب بطلتي، التي عادة ما أبدأ بها. أصنعه لها، ليحرك فيها كامناً وضعته أنا فيها. هو رجل أمنحه ما أشاء وآخذ منه ما لا يعجبني وكثيراً ما يجعلني أعطيه أكثر مما كنت أخطط له. أما الرجل الحقيقي في حياة المرأة، فمصنوع جاهز، صنعته أسرته التي جاء منها وبيئته التي عاش فيها والأفكار التي نضجت في عقله. والمرأة القوية الحكيمة ترضى بكل ما فيه، تحب ما يعجبها وتتغاضى عمّا لا يرضيها، هذا إن أحبته وسعدت بالعيش معه. الرجل الذي يقسو على المرأة هو في نظري رجل لا يفهم المرأة، لم يعرف حبها، ربما لم تحنو عليه



أسامة دياب

أمه، أو هجرته أول حبيبة، أو خانته أخرى. هو رجل نما في روحه غرور مصطنع وعجرفة فارغة وغيرة من كل ما هو أجمل وأفضل منه، حتى من المرأة التي تشاركه حياته. عرفت رجالاً من هذا النوع، كانوا كأصدقاء عبئاً ثقيلاً، وكزملاء كالشوكة في الجنب. ربما مررت على أحدهم في إحدى رواياتي لكنني لم أجدهم يستحقون مني أدوار البطولة. الرجال الذين منحتهم هذه الأدوار، هم الذين أحسن التعامل معهم وكبح جماح شرورهم.

في روايتي السابعة التي صدرت أواخر العام الماضي، حكايات يرويها رجل وتكملها امرأة أسميتها "حين تتشابك الحكايا" فيها من الحب بين الرجال والنساء ما ينسينا كل ما نقرأ عن خلافاتهم وظلمهم لبعض. فلا ننسى أن المرأة يمكن أن تظلم، وهي حين تفعل، تجيد صنعتها فتظلم الرجل وتظلم نفسها وقد تظلم النساء الأخريات، وليس هناك أقسى من ظلم المرأة حين تريد أن تظلم.

روائية من فلسطين



أحمدك ربّي لأنك خلقتني شهرزاد!

أسماء معيكل

أحمدك ربّي لأنك لم تخلقني رجلا، يصيرا ذكرا يعدل نفسه بك فيتعالى ويتكبّر، وينسى عدلك ورحمتك فيطغى ويظلم ويتجبّر! أحمدك ربّي لأنك لم تخلقني رجلا يرى أن طاعته من طاعتك ومعصيته من معصيتك، ويتغاضى عن رفعتك وجلالتك ونزاهتك، فيخوض في المعاصي والرذائل والدناءة، ويتلذذ بهتك الأعراض، ثم يقتل لصون الأعراض التي هتكها! أحمدك ربّي لأنك لم تخلقني رجلا يعتقد أنه كليّ القدرة وكلّي العلم وكليّ المعرفة، ويتغافل عن كونك القدير عالم الغيب والشهادة، فيجهّل كل من سواه، ولا يستنكف عن تجهيل من خلقه فسوّاه فعدله! أحمدك ربّي لأنك لم تخلقني "شهريار" يلتذّ بسفك دماء العذارى كل ليلة، ثم يغط في النوم، ويعلو شخيره، بدون أن يرف له جفن على ما اقترفه من إثم. أحمدك ربّي لأنك خلقتني وفق مشيئتك، أحمدك ربي لأنك خلقتني امرأة، أحمدك ربّي لأنك خلقتني "شهرزاد" تحقن الدماء بالسرد، وبه تعالج عقد شهريار.

ترعرعتُ في بيت لم يخل من ضروب التمييز بين الذكر والأنثى، حالي حال الكثيرات ممن ينتمين إلى المجتمعات الشرقية عموما والعربية على وجه الخصوص. فقد علمتنا أمي أن الفتاة لا يجوز أن تسمح لأحد من الرجال بأن يلمس جسدها لأنه سيلوّثه، وإذا أصبحت الفتاة وسخة، فمصيرها حالك السواد، ولذلك وجدت نفسي اعتدت عبارة: لا تفعلي كذا، ولا تفعلي كذا، وكنت وأخواتي محاصرات بعدد من اللاءات التي تخص البنات، بينما لم أسمع مثلها موجهة لإخوتي من الذكور، فكنت أغبطهم لأنهم يفعلون كل ما يحلو لهم، ولا أجد من يقول لهم: افعلوا ولا تفعلوا! وحينما كنت أتمرد على بعض الأوامر، وأحاول الخروج على النواهي، وأسأل لماذا لا توجّه مثلها لإخوتي الصبيان، كنت أتلقى إجابة واحدة دون تعليل وهي: لأنك بنت وهو صبي، إلى درجة تمنيت فيها سرًا أن أكون ولدًا. ولمّا كبرت، بدأت أتعرف بشكل أفضل وأعي إشكالية الذكر والأنثى، وألمح الظلم الذي يطال الفتاة من لحظة الولادة إلى لحظة الموت، وأنا أراها محاطة بمقولات جاهزة عن المرأة، وما ينبغي أن تكونه، ومصيرها الذي يتربص بها، ولأن الموضوع كان يسترعي انتباهي؛ فقد وجدت نفسي متورطة به، ولعلّي عشت جميع تحولات النظريات النسوية، فقد بدأت بالتمرد على وضعي بوصفي امرأة في البداية، واتخذت موقفًا عدائيًا من الرجل، وانتقلت إلى محاكاة الرجال في مرحلة من المراحل، باعتبارهم النموذج المتحكم في المجتمع، وانتهيت إلى ما انتهت إليه النسويات من وعي خصوصية جسد المرأة، وجسد الرجل، وعدم أفضلية أحدهما على الآخر لأسباب بيولوجية متعلقة بالجسد. وأدركت أن الرجل والمرأة هما ضحية العقلية الذكورية المتغلغلة في اللاوعي، وأن موضوع تغيير تلك العقلية يحتاج إلى بحث معمق، وزمن من أجل التغيير، وإعادة التوازن المفقود في المركزية الاجتماعية التي أعلت من شأن الذكور، وحطّت من شأن الإناث، وكان الجسد الأنثوي هو تلك الشماعة التي عُلّق عليها الكثير؛ لتحقيق تلك المركزية منذ أرسطو إلى يومنا الحالي.

أحسبُ أنني نجوتُ نسبيًا من ذلك الكبح الدائم للمرأة، مما تعرضت له كثير من نساء جيلي، والجيل الذي سبقه في العصر الحديث، فظنّي أنني أنتمي للجيل الثالث من النساء اللواتي شغلن بحال المرأة في المجال العام؛ لأنني جعلت من الوعي وسيلة للحرية، فأردت أن أحقق به ترسيخ تلك السوية التي هي من طبعي، فما تبحث عنه النساء هو قبول المجتمعات لسويتهنّ البشرية، والاعتراف بهويتهن النسوية، ووجهة نظرهن في الحياة، ولا يتحقق ذلك بمناهضة الرجال، بل بمشاركتهم في صنع تلك الحياة. ولطالما خالجني شعور أنني سوف أنصرف لمعالجة موضوع المرأة الذي شغلت به زمنا طويلا، منذ أن كنت شابة يافعة تلحظ التناقضات في محيطها بشكل غير واعٍ، ومرورًا بتشكل الوعي، وانتهاء بما تحصّلت عليه من أدوات النبش والتنقيب في واقع المرأة من أجل الكشف عن أحوالها المتداعية.

على أنه ينبغي الاعتراف بأنّ قضية المرأة ليست من ابتكاري، وما هي بابنة خواطري، فقد خاض غمارها رجال ونساء لا سبيل إلى عدّهم، فلم تغب عن الفكر الإنساني قديمه وحديثه، وتأدّى عن ذلك الاهتمام تباين في التعاطي معها خلال حقب التاريخ، ومعلوم بأنه جرى تهميش المرأة من طرف الثقافة الذكورية، فنتج عن ذلك اضطهاد لها، وتنكيل بها، وتقليص لدورها إلى حدوده الدنيا، فكاد يقتصر دورها على المتعة والإنجاب، وإلى كل ذلك فقد سُنّت تشريعات مجحفة بحقّها الإنساني والشرعي. ومع تفتّح وعي المرأة، وتنامي دورها في المجتمع خلال العصور الحديثة، وبخاصة بعد ظهور الحركات النسوية، انتبهت المرأة إلى حالها المهين في الواقع، وفي التاريخ، وفي الثقافة، بل وتجاوز ذلك إلى دورها في الكتابة الأدبية، والسردية منها على وجه الخصوص. وكان من الطبيعي أن ينتج عن ذلك تمثيل سردي معبّر عن رؤيتها للعالم بعين الأنثى، والكشف عن الجوانب الخفية والقضايا المسكوت عنها لدى المرأة، وفضح التاريخ المزوّر الذي أقصى المرأة وحال من دون بروز دورها في المجتمع، بل وحال بينها وبين ذاتها التي ألفتها غريبة عنها، لتجد نفسها مرهونة بحدود تشلّ حركتها، وقيود تكبّل حريتها، وقوانين مجحفة بحقها لا تراعي خصوصيتها؛ لأنها لم تشارك في وضعها، بيد أنّ وعي المشكلة بذاته غير كاف لحلّها، ولاسيما في مجتمع ترسّخت فيه الأعراف المدعومة بقوة دينية، وضربت بجذورها في صميمه، وتغلغلت في لاوعيه، ومن ثم كان على



أسامة دياب

المرأة أن تخوض صراعًا مريرًا في سبيل التغيير، وأن تتعثر بمقاومة من المجتمع الذكوري، وأن تلقى المقاومة من بنات جنسها أنفسهن؛ لتشبعهن بتلك الثقافة، وإعادة إنتاجهن لها. لا أدّعي أنني من الاستثنائيات بين نساء قومي، غير أنني شققت طريقي في وسط اجتماعي شبه راكد، ما خال له أنّ إحدى بناته تنتهي أستاذة في الجامعة، وتصبح روائية وناقدة، وما خطر له أنها ستتولّى تقليب شؤونه الثقافية والاجتماعية بوضوح لا تنقصه الجرأة، فتخصّ النساء في مجتمعها باهتمام غايته استكشاف أحوالهن، في سياق اجتماعي حال دون أن يستأثرن بالاهتمام الذي يضفي عليهن قيمة مساوية لقيمة الرجال، أو مماثلة لها، ولست أُنكر التحيّزات الاجتماعية والدينية ضد النساء في مجتمعاتنا، والنيل من حقوقهنّ، والتلاعب بهنّ، فالقول إنّهن مشاركات، بكامل الأهْليّة، في نسج ذلك المجتمع قول لا برهان عليه إلا على سبيل التمحّل، فلم تتوفّر الشراكة الكافية، لكي تنخرط النساء في صوغ جانب من المجتمعات التي يعشن فيها، وأبعدن عن المشاركة في ضبط الإيقاع العام لها، فلا غرابة في كلّ ذلك، إذ ما زالت مجتمعاتنا تئنّ تحت وصاية ذكورية راسخة، اصطنعت لها حدودًا يحظر تجاوزها، على الرغم من اتساع المجال العام بفعل مظاهر الحداثة الاجتماعية. وضمن هذا الأفق عملت في مشروعي النقدي الذي استمر لسنوات عديدة وتمخض عنه كتابي "سيرة العنقاء، من مركزية الذكورة إلى ما بعد مركزية الأنوثة"، محاولة إضاءة جوانب من الحياة الخاصة للنساء، بالتركيز على ما يواجهن من صعاب، وما يلذن به من ضروب الاحتيال لتسويغ وجودهن، متوسلة بالتمثيل السردي النسوي الذي شغل بأحوال المرأة وقضاياها.

وصار من المسلّم به إمكانية الحديث عن موقع المرأة في السرد عبر مرحلتين مختلفتين: الأولى كانت الكتابة السردية النسوية فيها لا تميز بين كتابة الرجل والمرأة، والثانية ارتسمت فيها معالم الكتابة النسوية نتيجة وعي مختلف عما سبقه بخصوص أحوال المرأة، ورؤيتها المختلفة للعالم، ما وجد أثره ممثلًا بحضور المرأة، وموقعها في السرد النسوي.

أما فيما يخص كتابتي الروائية فأعتقد أنها تأثرت بوعيي النسوي وفق مسارين متجاورين لكنهما ليسا متماثلين: ففي روايتي الأولى "خواطر امرأة لا تعرف العشق" - وهي رواية في العشق البالغ حدّ التصوف - ظهر الوعي النسوي بشكل واضح، مع أنني لم أكن قد أنجزت مشروعي النقدي "سيرة العنقاء" بعد، ولعل أفكاري النسوية غزت الرواية بشكل ملموس، وربما كان مقحما في بعض الأحيان، وجاء متمثلا في إدانة الرجل مستجيبا إلى المرحلة الأولى الراديكالية في الفكر النسوي، فبدت صورة الرجل قاتمة في الرواية؛ إذ عرّت مفهوم الحب واختلافه بين الرجال والنساء، وكانت الرؤيا منحازة إلى المرأة التي يتسم حبها بالتوحيد، في مقابل الرجل الذي يدمغ حبه طابع التعددية فلا يعرف الاكتفاء بامرأة واحدة مهما بلغ شأنها ومهما وصلت درجة عشقه لها، وفيها إدانة للرجل الخوّان بطبعه في مقابل المرأة الوفية، إضافة إلى تركيز الرجل في حبه على الجانب المادي والحسي في معظم الأحيان، بينما تركيز المرأة يكون منصبا على ما هو معنوي وروحاني. كما فضحت الرواية العقلية الذكورية التي تجعل الرجل يبيح لنفسه كل شيء بينما تقف المرأة على الطرف النقيض فتدفع ثمن أخطاء الرجال، وإلى ذلك أدانت الرواية قضية العنف والتنمر الذي يمارسه الرجل ضد المرأة بكافة أنواعه بدءا من العنف اللفظي كالقذف والسب والشتم، ومرورا بالعنف النفسي بممارسة الضغوطات المختلفة لجعل المرأة تستجيب لما يريده الرجل، وانتهاء بالعنف الجسدي الذي يصل إلى التشويه أو القتل في بعض الأحيان.

حينما شرعت في كتابة روايتي الثانية "تل الورد"، التي صوّرت حياة عائلة تعيش في قرية افتراضية في سورية تدعى «تلّ الورد» حياة مطمئنة هادئة، ما لبثت أن اضطربت لتتشظى العائلة، ويلقى أفرادها مصائر متقاطعة تشبه مصائر الشخصيات في الملاحم القديمة، أعدت فيها تمثيل التحولات المأساوية لما يجري في بلدي سورية ولما هو عليه الوضع في الوطن العربي وما يعانيه المواطن المغلوب على أمره، كنت قد انتهيت من كتابي "سيرة العنقاء" وفرّغت فيه كل ما في جعبتي، وفكّكت المركزية الاجتماعية التي أنتجت الفكر الأبوي الذكوري، ودمغت المجتمعات بثقافة ضربت بجذورها عميقا في المجتمع، وكنت قد تحولت بأفكاري النسوية، فتجاوزت مرحلتيّ التمرد والمحاكاة، لأصل إلى وعي الخصوصية في قضية المرأة والرجل. ووصلت إلى الوعي الكامل بضرورة الانفصال قدر الإمكان عن تجربتي النقدية واهتماماتي بالدراسات النسوية؛ خشية أن يمسخ الحس النقدي شخصياتي فيجعلها شخصيات جامدة ومجردة بلا روح تنطق بأفكاري، فسعيت إلى جعلها



أسامة دياب

من لحم ودم تعبر عن نفسها، وكثيرا ما كانت الشخصية هي التي تقودني لا أنا من يقودها، فهناك شخصيات نمت وسارت في خط لم أكن قد حدّدته لها، ولكن هذا لا يمنع من وجود آثار لوعيي النسوي، الذي جعل شخصياتي النسوية كلها تعاني من القمع الذكوري، بعد أن أصبحت المرأة في ظل الأحداث المأساوية مجالا لتصفية الحسابات والانتقام بين الأطراف المتصارعة، فشخصياتي النّسوية كلها تعرضت للقهر والاغتصاب، ولكنها لم تستسلم وقاومت حتى النهاية، بل إن النساء في تلّ الورد حلّلن مكان الرجال في أعمال كثيرة بعد أن خلت تل الورد من رجالها بسبب القتل أو الخطف والاعتقال، فصرن يقمن بمختلف الأعمال التي تصنّف على أنها أعمال ذكورية.

وعلى الرغم من أن بطلات روايتي الثالثة "عماتي الثلاث" كن نساء، وهن من ضحايا الثقافة الذكورية، إلا أن صورة الرجل لم تكن قاتمة، وقد تجلّت بمختلف تمثلاتها في الحياة، فهناك الرجل بصورته الإيجابية التي جسّدتها شخصية الحاج عبدالهادي عبر علاقته الشفافة بشقيقته الرغدة سيدة البيت الكبير، حيث جمعتهما علاقة أخوّة مميزة، فلم يكونا شقيقين يشعر أحدهما بالآخر ويجلّه ويقدّره فحسب، بل بدا كما لوكانا توأمين يتنفسان من رئة واحدة، ولم تكن علاقته ببقيّة نساء البيت، والمرأة عموما سوى فيض من ذلك التعامل الراقي الذي لا يرى في المرأة كائنا ناقصا أو مشوّها، بل ناله حظ وافر من نزق زوجته البتول ومزاجيتها الحادة، ولم يخرجه ذلك عن حلمه وهدوئه، وكان يلتمس لها الأعذار دائما. كذلك ظهر وفاء الرجل للمرأة التي يحبّ في شخصية وسيم، زوج العمّة كريمة، التي لم يقدّر لها إنجاب الأطفال لسبب يتعلق بها، فلم يتخل عنها، ولم يستجب لضغوطات أهله، والمجتمع الذي ينتمي إليه، وظلّ يرفض استبدالها بأخرى حتى وافته المنيّة. وبالمقابل ظهرت شخصية الرجل السلبية المتمثلة في نزق بعض الرجال واستبدادهم بالمرأة واستغلالهم لها، أو تخليهم عنها. وختاما فلست أستنكف من أن يقال عني بأنني كاتبة نسويّة، كما في حال كثيرات من الكاتبات اللواتي رفضن هذه التسمية، ولم يقبلن التمييز بين كتابة الرجل وكتابة المرأة، منطلقات من أن الأدب هو الأدب سواء أكتبه رجل أم امرأة، بيد أني وبحكم غوصي في هذا المجال، أعي تماما الفروقات بين الطرفين في الوعي والتجربة والرؤيا والأسلوب، وأفهم التمييز على أنه نوع من الخصوصية لكل طرف، وليس فيه أيّ مجال للتفاضل بينهما.

روائية وناقدة من سوريا



وليد نظامي

الجاني الشرير

كسر الصورة النمطية للرجل في أدب المرأة

تحقيق

مصطفى عبيد

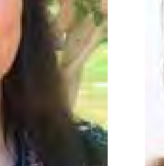
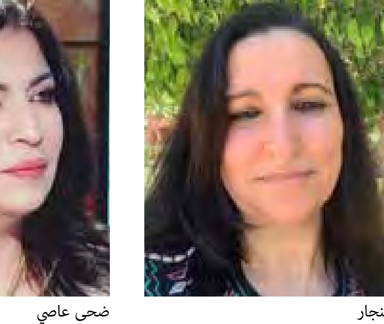
الرواية بنت الواقع، ومرآته، ولوحته التذكارية. تفتح نوافذ مشاهدة ومعايشة لما يحدث، وتتنقل بين شخصيات متنوعة الانتماءات والطبقات والثقافات، ليُصبح السارد أداة إضاءة لعتمة البشر والمجتمعات. من هُنا كان سرد الكاتبات العرب لحكايات أبطالهن من الرجال تحديا لافتا، إذ كان عليهن التخلي عن قناعاتهن الذاتية، ومشاعرهن الإيجابية والسلبية تجاه الرجل، لتقديم كتابة مقاربة للواقع. فالروائي الحق هو ذلك المُنخلع عن ذاته، المتخلص من آرائه، والمنفصل عن رؤاه وكينونته وانتمائه القومي والعقائدي حال الكتابة. هو المتحرر من كُل قيد، والمنطلق بلا حدود، والمُقبل على الفن دون اعتبار لأيّ إشارات مرور.



الجاني الشرير

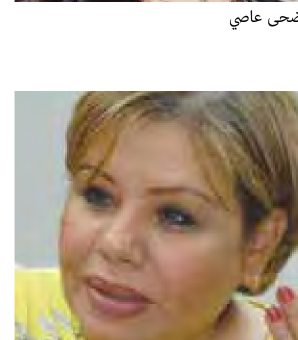
كسر الصورة النمطية للرجل في أدب المرأة

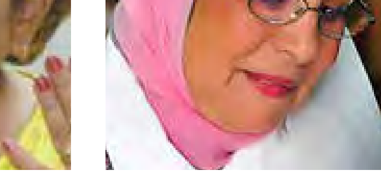
مصطفى عبيد



سمر نور — صفاء النجار — ضحى عاصي — ضحى عاصي






ضحى عاصي — ضحى عاصي — ضحى عاصي — ضحى عاصي

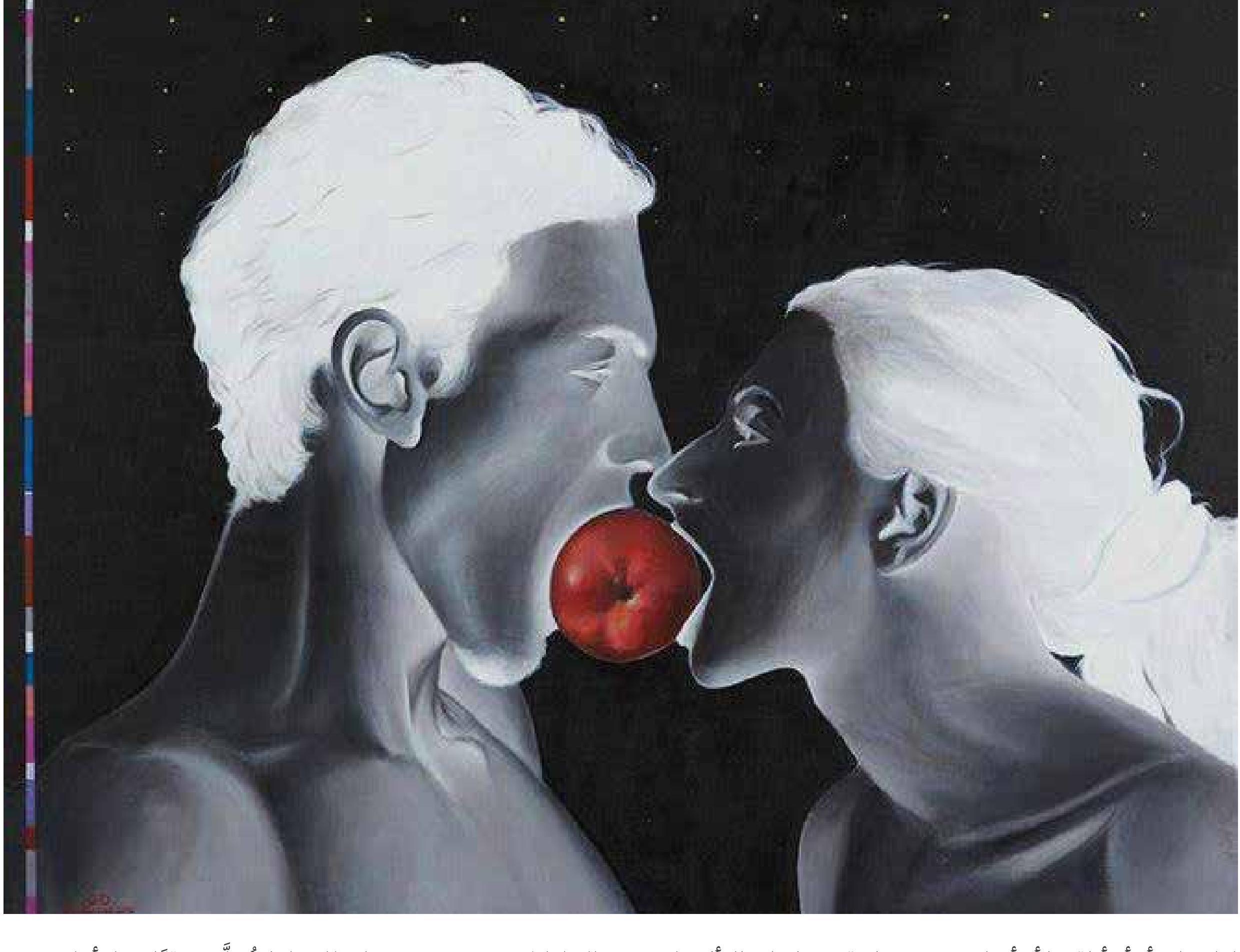
لم تكن مغامرة الكاتبات الروائيات في تصوير الرجل في أعمالهن الروائية، فالكتابة بلسان الرجل وبإحساسه وتصوره تتطلب جهدا وإبحارا واطّلاعا وتحررا يجعل الأمر نفسه محل صراع نفسي دائم لدى كل كاتبة. "الجديد" استطلعت تجارب كاتبات عربيات كتبن عن الرجل وباسمه وعلى لسانه في محاولة لتقديمه بعيدا عن مواقفهن الذاتية، انتصارا للقيمة الفنية، وانحيازا للجمال الإبداعي.

تباين نصي

هناك اتفاق عام على تباين نصوص النساء عن الرجال، فالتنوع الجيني خاصة في العالم العربي يظهر بجلاء في الكتابة. وترى الأديبة المصرية سلوى بكر أن التمايز واضح وصريح بين الرجل والمرأة في الإبداع السردي، بسبب اختلاف التجربة الإنسانية في المجتمعات العربية والإسلامية.

وتعتقد الكاتبة إن التجربة لدينا مختلفة على أساس مجتمعي، فالمرأة معنية بوظائف الحياة وعلى رأسها الحمل والإنجاب والرجل منوط بصناعة العالم، وهو وضع قديم تاريخي والعالم الحديث بدأ في التخلص منه الآن شيئا فشيئا، لذا فإننا نقابل في بعض الأماكن امرأة تقود طائرة أو شاحنة، مثلما نجد وزيرة للحربية أو رئيسة لجهاز أمني.

مازال الأمر مختلفا لدينا حسب تصورها، فإبداع الرجل يختلف بشكل واضح عن إبداع المرأة ومن الصعب تماثلهما. وتتابع قائلة "إننا نجد الرجل عندما يقدم امرأة ما في عمل أدبي فإنه يركز على جمالها ويصف جسدها ومفاتنها، أما المرأة فقد تحكي عن لطف امرأة أو أناقتها أو أسلوب حديثها وقدرتها على التأثير فيمن هم أمامها".



أسامة دياب

وأضافت "إنني أستغرب بشدة من بعض الأديبات اللاتي تكتبن بصوت مغاير وتستعرن عين الرجل في الكتابة، لا أعتقد أن ذلك موضوعي، لا بد عندما نقرأ نصا نشعر بصدقه".

على جانب آخر، هناك من ترين أن الكتابة بصوت الرجل ليست ضعفا، وإنما تعبّر عن اتساع وجداني وقدرة على التخييل، وفي هذا النمط من المفترض على الكاتبات التخلص من تفضيل هذا النوع تماما.

كسر النمطية

أكدت القاصة والناقدة الأدبية **أماني فؤاد**، أستاذ النقد الأدبي بأكاديمية الفنون بالقاهرة، أن فكرة الإفلات من الصورة النمطية للرجل الشرقي لدى الكاتبات تحمل مستويات متعددة لصورة الرجُل في سرد المرأة. فالطابق الأساس يجسّد ما تعايشه المرأة في الواقع من وجود للرجُل في المجتمعات العربية، وهي عادةً لم تزل صورة نمطية يظهر فيها الرجُل مهيمنا، يريد أن يُعلن تحكُّمه وسيادته، التي لم يزل يؤرقه للغاية لو سُحبت منه بعض تجلياتها مع تطور شخصية المرأة ومكتسباتها، أما الطوابق العليا فتتضمن صورة مُثلى للرجُل؛ تُخلَّق ورقيًّا مما تأمُله وتصبو إليه المرأة من نموذج للرجُل الأمثل، الذي يخاتل أفقها الذهني والعاطفي.

وأوضحت هناك طوابق أخرى ترصد للتحولات التي طرأت على شخصية الرجُل، فالمرأة التي تعي العالَم من حولها وتؤمن بقدراتها، عادة ما تبحث عن الرجُل الشريك، لا المتحكم العنيد، تبحث عن الإنسان الذي يؤمن بها وبحقوقها، يحبها وتشعر معه بصفات الرجولة؛ حيث الاحتواء والفهم والأمان والمساندة، كما تقدّم هي له هذا كثيرا.

وأشارت إلى أنه من الملاحَظ أن هذا النموذج من الرجال لم يعد له وجود إلا نادرا، فقد حدَثَت تحولات شديدة في بنية وتكوين نماذج الرجال، فالفردية والأنانية والرغبة في كل شيء، وثقافة الاستهلاك، والصعوبات الاقتصادية التي تسود العالَم على المستوى العام، بالإضافة إلى القهر السياسي والحروب في الجانب الإقليمي العربي في بعض دوله، كما أن تدليل بعض الأُسَر للأبناء الذكور في مجتمعاتنا الشرقية؛ أوجد نماذج من الرجال لم تعد المرأة تراها تملأ العين أو تدعو للاحترام، أو يمكن الاعتماد عليها كثيرا.

نموذج اللابطل

تعترف **أماني فؤاد** قائلة "في سردي للقصة القصيرة لم أُفلِت من كل هذه النماذج التي تحدَّثتُ عنها وذكرتها، فكل هذه النماذج متجاورة في المجتمع أمامي، وكل امرأة جسَّدت شخصية رئيسة في نصوصي؛ واجهتْ نموذجًا من هؤلاء الرجال، وأدركت مع الوقت أن كلنا آخَر بالنسبة إلى بعضنا البعض، فالرجُل بالنسبة للمرأة آخَر، كما أن المرأة بالنسبة إلى الرجُل آخَر."

وتحدثت في إحدى دراساتها النقدية عما أسمتُه "اللابطل" في السرد الحديث، ورأت أن الرجُل الفارس البطل الذي حلمتْ به المرأة من الصعب للغاية أن يوجد في مجتمعاتنا العربية، والتي تواجه أنواعًا متعددة من الانكسارات، لذا فإن المرأة التي صادفت هذا النموذج في الحياة هي امرأة محظوظة.

وعادةً ما تخرُج أماني فؤاد عن قيْد الواقع وجموده في النماذج المقدَّمة للرجال والنساء في قصصها القصيرة بوضْعها في طقس فانتازي أو غرائبي؛ وهو ما يتيح لنصوصها أن تَلِجَ مناطق مفارِقة للواقع.

وقالت "إننا لا ندرك الأشخاص الموجودة في الواقع كما هي عليه في الحقيقة، وإنما كما تتراءى لنا من خلال منظورنا العقلي والوجداني وطبيعتنا، من ثم فنحن نضفي ظلالا من لدُنَّا، ونتوقع صفات وسمات لَدَى الأشخاص الماثلين أمامنا، قد تكون ليست فيها، وأحسب أنني افترض الخير والنقاء في الآخرين، ومن ثم تقع المفارقات، وتصبح موجِعة أكثر مما ينبغي، ويقول الفلاسفة إن ما نطلق عليه واقعا ليس واقعا على الأرجح، لكنها النظرة المثالية للوجود".

ويحدد مدى بُعد المسافة بين الصورة والواقع صواب أو خطأ الرؤية، حيث يسود الوهم حين تكبر المسافة بين الصورة الذهنية للشخص وحقيقته الواقعية، فالكل، نساء ورجالا، يعيشون أوهاما عن الآخرين، غير أن أوهام النساء أكبرُ، لأنهن أقلُّ خبرة بتعقيدات الحياة.

ورأت أماني فؤاد، أن مأساة بعض الرجال، تتمثل في أنهم كلما شعروا بقوة وتأثير حضور المرأة، وقدرتها على التعبير عن ذاتها، وباستطاعتها أن تحدد ما تريده وترتضيه؛ كلما ضاقوا وفضَّلوا هذا الكائنَ السابق، الذي روَّضوه.

وتظل كتابة المرأة عن الرجُل وحوله في مجتمعاتنا العربية، يحوطها الكثير من التحفظات، وتخضع لكونها واقعة دائما في منطقة شائكة، منطقة يحددها كثير من المحاذير المجتمعية، فلم يزل ما يُقبَل من الرجُل لا يُقبَل عادةً من المرأة، حيث يربط القارئ مباشرة بين الشخوص التي تكتب عنها المرأة وتجربتها الشخصية، ويبحثون عنها داخل النَّص، ولذا أتصور أن كتابة المرأة للسرد لا تحظى بنفس هامش الحرية التي يحظى بها الرجُل، ولذا تجتهد بعض الكاتبات في إيجاد تقنيات فنية تجعلها تُلمِّح، وتُكَنِّي، وتُرمِّز لكثير مما تريد أن تبوح به.

تنويع شخصيات

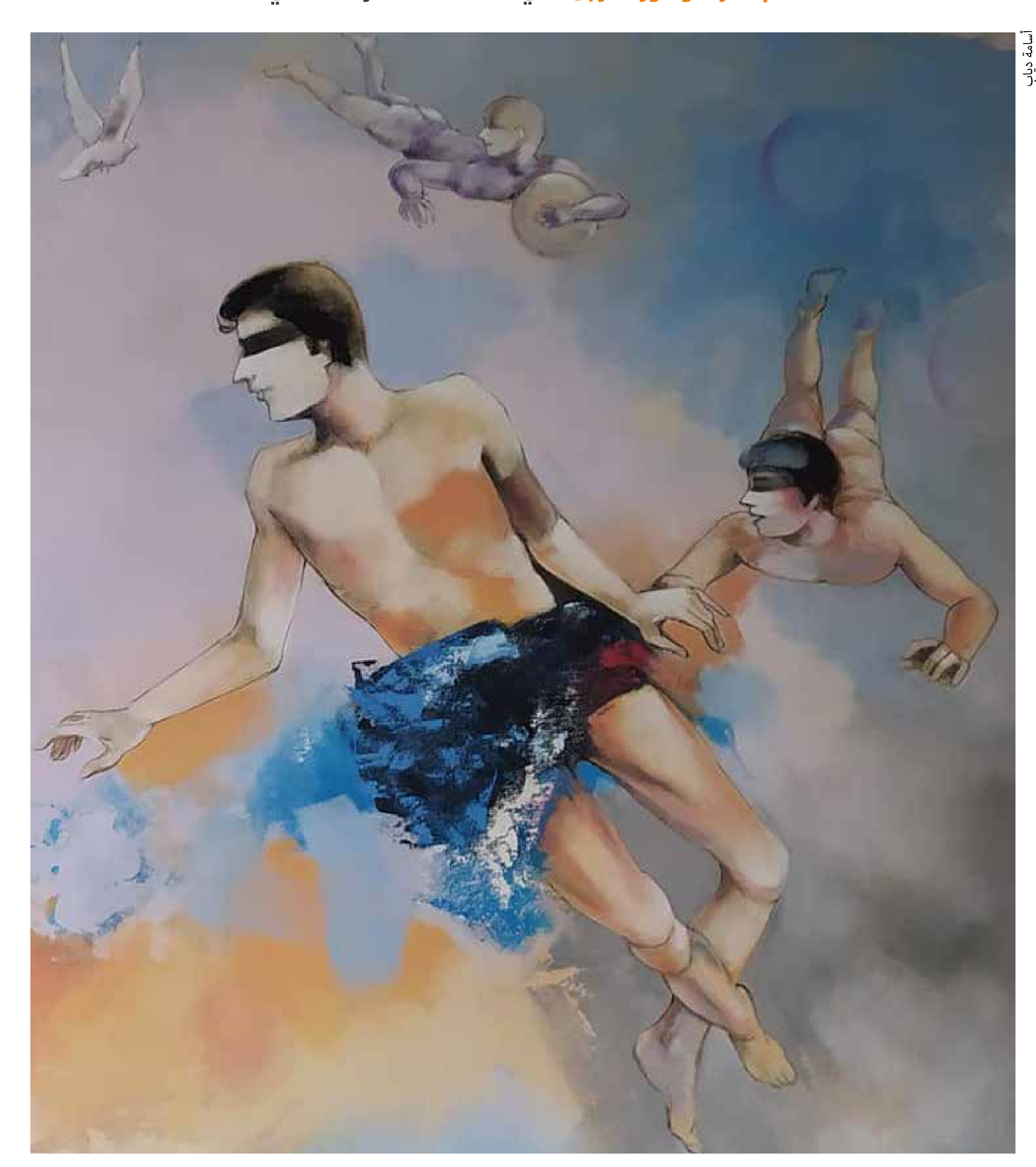
تعتقد بعض الكاتبات أن تميزهن في الكتابة يستدعي القدرة على تبديل وتغيير السمات الحاكمة لكل شخصية لديها، مع تنويع صور الرجال لديها، حيث قالت الروائية المصرية **ضُحى عاصي**، والتي دخلت روايتها الأحدث "غيوم فرنسية" في قائمة ساويرس للرواية هذا العام، أن قلم الكاتب يُعبّر عن خبرته ورؤيته للعالم، وبالتالي، فالكتابة عن الرجل جزء من وعى الكاتبة وخبراتها والعكس، فاذا كانت الكاتبة تعيش في مجتمع يرى الرجل يقدم الرجل بصورة معينة، فغالبا ستكون الكتابة انطلاقا من هذا التصور، سواء بالقبول أو الرفض. من هنا ظهرت كتابات نسائية كثيره في حقبة ما تتحدث عن هذه الأزمة الناتجة عن وضع نمطى فرضته التقاليد وثقافه المجتمع.

كما تتغير هذه الصورة وتتبدل باختلاف الزمن والمكان والمكون الثقافي، وتتسع الرؤية كلما استطاعت الكاتبة التخلص من ضغط الموروث والتحليق بالشخصيات لمسافات أبعد من التجربة الذاتية أو الخبرة المجتمعية أو الرؤية التي يغلب عليها ثقافة التعميم.

ولفتت ضُحى عاصي، إلى أنها تستطيع أن تتخيل أن قلم المرأة المبدعة يخرج من هذه الأطر النمطية كلما استطاعت التحقق وامتلاك شخصية مستقلة، فوقتها تبدع الكاتبة وتستطيع أن تكتب شخصياتها بحيادية وموضوعية وبصورة بعيدة تماما عن التنميط.

وبالنسبة لتجربتها في الكتابة عن الرجل، تشير إلى أنها في رواية "القاهرة 104" والتي كانت البطولة فيها لنساء يعانين من الإحباط في الحب فقد حاولت التخلص من الاتهام التقليدي الموجّه من النساء للرجال، وركزت على فتح الرؤية لرؤية يبدو الرجل فيها بعيدا عن رؤية نساء الرواية كمتخلي أو مستهتر أو جاني.

أما الروائية الشابة دعاء البادي، والتي فازت روايتها "زهرة الأندلس" بجائزة الطيب صالح للرواية في 2019، فترى أن الكتابة النسوية عموما تقدم المرأة في صورة نمطية مكررة، فإما هي مغلوبة على أمرها أمام واقعها أو متحدية له بشكل فج.



أسامة دياب

وأكدت، أن هذه النمطية تغلب أيضا على صورة الرجل الذي يوضع كثيرا في خانة الشرير أو على أحسن تقدير اللامبالي الذي صنع ألم المرأة. من هنا تُسمي معظم ما يقدم من الكاتبات بأدب البكائيات وليس أدب الكاتبات العربيات.

وأشارت البادي إلى محاولاتها للفكاك من تلك النمطية في الكتابة، من خلال التخلص من فخ التمييز بين الرجل والمرأة في الكتابة، حيث يساعدها في ذلك طبيعة الموضوعات التي تطرحها وهي غالبا ما تسعى لإبراز المعاناة الإنسانية دون تمييز على مستوى الجندر أو النوع الاجتماعي، وتبذل جهدا في محاولة الاقتراب من عالم الرجل والتحدث بلسانه، وقد وصل الأمر بها أنها كررت استخدام تكنيك الصوت كلغة سرد للتوحد مع تفكير البطل.

وتفضل أن يكون أبطال نصوصها من الرجال لأنهم بطبيعة الحال يتمتعون بحرية كبير داخل المجتمع، ما يمنحنها بالتبعية حرية



كبيرة في طرح القضايا على تنوعها ومرونة في الحكي، "لو أنني أطلقت قلمي بناء على تصوراتي عن الرجل فقطعا سأفقد الحيادية ما ينعكس سلبا على القضية التي أطرحها داخل النص وحتما سيشعر القارئ بذلك وأفقد ثقته بالضرورة، إلى جانب أنني أفقد القراء من الرجال فأنا على طول الخط سأكون مهاجمة لهم".

وتلجأ بعض الكاتبات إلى تنويع سمات شخوصها من الرجال للإفلات من اتهامهن بالتمييز الجيني فنراه مرة شخصا عنيدا وحادا ومتخما بالشرور، ونراه في حين آخر طيبا وشهما ونبيلا.

وعن ذلك تقول الأديبة المصرية صفاء النجار، إنها عندما تكتب لا تنطلق من محددات متعمدة لرسم الشخصيات المفترضة، لكنها تترك القلم ليعيد تشكيل كل شخصية رسمها ذهنها تدريجيا، ما يعني أن كل شخصية تتشكل وتتحدد سماتها من خلال تفاعلها مع المحيط بها.

وتتذكر أن أول قصة كتبتها كان بطلها موظفا يعاني من تعارض موعد انصرافه للعمل مع موعد قطاره اليومي، ويحتاج لربع ساعة إذن انصراف مبكرا كي يلحق بالقطار ولا يضطر لانتظار القطار التالي. وفي هذه القصة لم تصف الرجل وإنما كانت متعاطفة معه إنسانيا في مواجهة رئيسه في العمل، القاسي والمتشدد.

وفي نظر النجار، لكل عمل طبيعته الخاصة التي تفرض على الكاتب/الكاتبة نمطا معينا يتجاوز كثيرا فكرة الجينية، لكن من المنطقي أن يغلب على الراوي الصوت الأنثوي لأنه أصدق في تصورها للتعبير عن كاتبة.

وفي تصور البعض، تطورت صورة الرجل في الكتابات النسائية وتراوحت مع التطور الجاري في المجتمعات العربية فيما يخص وضع المرأة وتفاعل المجتمع مع قضية تحررها.

تبدل الصورة المبكرة

أكدت **الروائية زينب عفيفي**، والتي قدمت روايات عديدة صورت العلاقة بين الرجل والمرأة مثل "أهداني حبا"، و"شمس تشرق مرتين" إلى أن الصورة المبكرة للرجل في تجارب الكاتبات ظلت لسنوات طويلة منحصرة في ذلك الشخص القوي المتسلط، والمتسيد في النساء.

ولفتت إلى أن الكاتبة لطيفة الزيات حاولت مبكرا تقديم صور متعددة ومتنوعة للرجل تتناسب مع النظرة الماضوية تجاهها فتجده يظهر مرة باحثا عن امرأة منعدمة الشخصية ليستمتع بعلاقات غير شرعية مع أخريات، ونجده مرات قليلة مؤمن بالفعل بحرية المرأة وحقها في المساواة الحقوقية.

تعترف زينب عفيفي بأنها تأثرت كثيرا في بعض أعمالها الروائية بما تطمح إليه كامرأة فيما يجب أن يكون عليه الرجل، فقدمت في روايتها "شمس تشرق مرتين" الرجل الذي تطمئن له، والذي تحتمي فيه دون قهر أو استعباد، لذا فإن لقاء بطلة الرواية بحبيبها الأول خلال أحداث ثورة يناير 2011 كان بمثابة شروق جديد للشمس.

كذلك الأمر في رواية "أهداني حبا"، حيث قدمت الكاتبة شخصية الرجل الوطني المحب لبلاده والذي تعلقت بمبادئه وأفكاره قبل أي شيء، لكنه يموت قبل أن ترتبط به بطلة الرواية، وتظل تبحث عن مبادئه التي أحبتها فيه من خلال رجال آخرين، لكنها لا تكاد تجده باعتباره عملة نادرة في مجتمع الرجال.

أما في روايتها "أحلم وأنا بجوارك" فإننا نجد صورة الرجل الثعلب الذي يتمكن من طرح صورة مغايرة لحقيقته، يوقع بها النساء في حبه، بينما تختلف حقيقته تماما عمّا يظهر للآخرين.

صور عديدة

في رأي القاصة المصرية **سعاد سليمان**، فإن التدفق الإبداعي والتنوع الواضح في مجال السرد العربي ساهم في كسر النمطية المعتادة لصورة الرجل، فلم تعد هناك صورة محددة، وإنما صور متباينة ومتغيرة من مجتمع لآخر ومن زمن لآخر، قائلة في تصريحات خاصة لـ"الجديد" إن تلك الصورة التي كانت سائدة في الكتابات المبكرة لفارس الأحلام لم تعد موجودة لأن طبيعة الزمن تغيرت وأصبحت الرومانسية مجرد طرح خيالي.

لقد أوجدت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتباينة نماذج عديدة لرجال لا يتشابهون على حد قولها. لذا فإن الكتابة اختلفت وصار لكل كاتبة صورة متخيلة للرجل ربما تعبر عن زوجها أو ابنها أو شقيقها وهي بكل تأكيد صورة غير نمطية.

وذكرت سعاد سليمان أن الزمن لعب دورا مهما في كسر أحلام النساء برجل يقبل ممارسة دوره كحام قوي الشخصية ومتعاون ومؤمن بحقوق المرأة في الوقت ذاته، وهي صورة مستحيلة تتناقض مع الواقع ليس في المجتمعات العربية وحدها، وإنما في العالم كله.

هناك مَن يعتقد أن كتابات المرأة تحررت من كافة القوالب السابقة كنتيجة طبيعية لتطور المجتمع. وترى الكاتبة مريم عبدالعزيز أن كتابات المرأة العربية عموما تحررت من إشكاليات القولبة. وبدت صورة الرجل غير نمطية، متغيرة، تتلون حسب الأحداث وطبقا لطبيعة البيئة التي تدور أحداث العمل الأدبي فيها.

وتعتقد عبدالعزيز أن ما تغير بالفعل هو نظرة المرأة لنفسها باعتبارها البطلة التي يجب أن تدور الحكاية حولها، فلم يعد من المقبول في مجتمعات تزداد فيها نسب الأسر التي تعيلها سيدات، مع انسحاب وتراجع لدور الرجل واتكاله عليها أن يظل هو محور الحكاية وبطلها. وبرزت في بعض الأعمال موضوعات مثل الختان والتحرش والاغتصاب هذه القضايا التي تخص المرأة وجسدها. مثل هذه القضايا، فرضت ذاتها على بعض أعمالها مثل مجموعتها القصصية المعنونة "من مقام راحة الأرواح".

ويبدو الرجل في الأدب ليس بمعزل عن الرجل في الحياة، فهو ليس بطلا ولا كائنا أسطوريا بل هو كائن عادي مثقل بالهزائم، وربما منسحق تحت ضغط ظروف سياسية واقتصادية صعبة وتنعكس هذه الهزيمة بالطبع على علاقته بالمرأة في الأدب وفي الحياة، وإن كان الخذلان والهزيمة سمة كثير من هذه الشخصيات.

وتابعت قائلة "إنني لا أقصد هنا إيجاد مبررات لأحد، لكنها الهزيمة النفسية، هي الدافع الذي يحرك سلوك الرجل داخل النص الأدبي."

الخيال يرسم كما يشاء

قالت الكاتبة **سمر نور** الحائزة على جائزة ساويرس في القصة القصيرة لسنة2017، فرع كبار الكتاب، إن كل كاتبة تدرك ضرورة التفرقة بين آرائها ومواقفها الشخصية ونظرتها إلى الرجل، وبين العمل الإبداعي المعتمد على الخيال والذي يقدم شخصيات متغيرة من الواقع بعضها حسن وبعضها الآخر غير ذلك.

وتعتقد الكاتبة أن صورة الرجل لديها هي ذاتها صورة المرأة ، قد تبدو حينا شخصية شريرة متسلطة، وحينا آخر مهادنة وطيبة، وتتصور أن لكل إنسان . ذكر أو أنثى . مشاعر تخص الجنسين تعيش داخله، وتظهر حينا واخفت أحيانا، بما يعني أن هناك جانبا أنثويا داخل كل رجل يعبر عن مشاعر العاطفة والرقة، والشيء نفسه بالنسبة إلى جانب خشن داخل كل أنثى يعبّر عن الصلابة والحدة، ما يمنح الكاتبة قدرة ما على استقراء شخوصها من الرجال بسهولة ويسر.

ولا توجد مشكلة في التعبير عن مشاعر رجل ما أو رسم شخصيته، مثلما هو الأمر بالنسبة إلى من يقدم فلاحا أو قاتلا أو لصا، فليس من الضرورة أن يكون كذلك، ففي اعتقادها أن الخيال هو أصل الإبداع، وتعبير النساء عن الرجال، أو تعبير الرجال عن النساء أمر طبيعي ومنطقي عند سرد أي حكاية سواء قصة قصيرة أو رواية، فالخيال يرسم كما يشاء، فلا قوانين مسبقة.

صحافي من مصر







الشَّاعِرُ والنَّاقِدُ

تفَاعُلُ مُكَوِّنَاتٍ وتنَاظُرُ مَرَايَا

عبدالرَّحمن بسيسو



فِي إِطَارِ مُشاركَتِهِ التَّفَاعُلِيَّة فِي الإجابَةِ عَنْ أَسْئِلَةِ مَلَفِ "أَنْتَ والشِّعْرِ"، المَنْشُورِ فِي العددِ الأخير (نيسان 2021) مِن مَجَلَّةِ الْجديد، وفِي اقْتِبَاسَاتٍ مُضْمَرَةٍ تَسْتَلْهِمُ، إنْ تَجاوُباً أوْ تَعارُضَاً أو تَحاوُراً، كَتَابَاتِ مُنَظِّرِيِّ الرُّومَانسِيَّة الأَدَبِيَّةِ والتَّنَاصِ والقِراءَةِ والتَّأْوِيلِ والبنْيَويَّة والتَّفْكِيكِ وكَتَابَاتِ غَيْرِهِم، ومَنْ جَاءَ بَعْدَهُمْ مِنْ مُنَظري الأَدَبِ ونُقَادِهِ الغَرْبِيِّيْنَ، ولاسِيَّمَا الفَرَنْسِيِّيْنَ مِنْهُم يُعَرِّفُ الشَّاعِرُ أَيْمَن حَسَن "التَّجْرِبَةَ النَّقْدِيَّة" بِأَنَّهَا "قِراءَةٌ ذَاتِيَّةٌ"، نَافِيَاً عَنْهَا مَا تَدَّعِيْهِ لِنَفْسِهَا مِنَ "المَوْضُوْعِيَّةِ والمَنْهَجِيَّةِ"، وخَالِصَاً إلى أنَّهَا تبقَى، فِي خَاتِمَةِ المَطَافِ، "كَلَامَاً عَلَى الْكَلَامِ"، وذَلكَ بِحَسبِ اقْتِبَاسِهِ حُكْمَاً قَدِيمَاً كَانَ أَبوحَيَّانِ التَّوْحِيديِّ قَدْ أَطْلَقَهُ فِي كِتَابِهِ "الإمْتَاعِ والمُؤَانسَة" قَبْلَ نَحْوِ ألفِ عَامٍ وقَرْنَيْنِ، مُوَصِّفَاً عَلاقَةَ النَّقْدِ بالشِّعْرِ والنَّاقِدِ بالنَّصِّ الشِّعريِّ الَّذي يُقَارِبُهُ، نَاقِدَاً، بِكِتَابَة نَصٍّ نَقْدِيٍّ يُؤَوِّلُهُ، فَيُضِيْئُهُ، ويُوازِيْه.

وَمَا كَلامُ الشَّاعِرِ، أَيِّ شَاعِرٍ، عَنْ "تَمَيُّزِ نُصُوصِه"، وعَنْ "فَرادَاتِهَا"، و"جِدَّتِهَا"، و"انْقِطَاعِ نَظَائرهَا"، إلَّا تَعْبِيْراً عَنْ سَعْيِه اللَّاهِبِ لالْتِقَاطِ الْجَمَالِيَّاتِ الشِّعْرِيَّةِ الغَائِبَةِ، أَوْ لابْتِكارِهَا وتَجْلِيَةِ وُجُوْدِهَا فِي نَصِّهِ الشِّعْرِيِّ، أَوْ فِي قَصِيْدَتِه، لِتَتَراءى، جَلِيَّةً، أَمَامَ أَعْيُنِ النُّقَادِ العَارِفِينَ اللَّمَّاحِينَ، الْمُؤَهَّلِينَ لِإِمْعَانِ التَّبَصُّرَ فِيْهَا لِلْكَشْفِ عَمَّا أظْهَرَتْهُ، أو اكْتَنَزَتْهُ، مِنْ مُكَوِّنَاتٍ وخَصَائِصَ جَمالِيَّةٍ ومِيْزاتٍ فَرِيْدَةٍ، وجَدِيْدَةٍ، ومُنْقَطِعَةِ النَّظِيرِ، أَيْ لافِتَةً فِي كَونِهَا لَمْ تَكُنْ قَدْ وُجِدَتْ فِي نَصٍّ شِعْرِيٍّ مُتَحَقِّقٍ مِنْ قَبْلُ.

وَيَذْهَبُ الشَّاعِرُ والأكَادِيْميُّ أَيْمَن حَسن صَوْبَ أَبْعَدِ بِعِيْدٍ يُمْكِنُ تَصَوُّرُه، إِذْ يُقَرِّرُ، بِحَسْمٍ واثِقٍ، أَنْ لا دَوْرَ للنَّقْدِ والنُّقَادِ فِي إبْدَاعِ القَصِيدة، وأنْ لا تأثِيرَ لَهُمَا، إِنْ سَلْبَاً أَوْ إِيْجَاباً، نَجَاحَاً أو فَشَلاً، فِي وُجُوْدِهَا! ويبدو لِي أنَّ هَذا الْحُكمَ الْقَاطِعَ قَدْ تَأَسَّسَ، لدى مُطْلِقِهِ، عَلَى أَمْرِيْنِ أسَاسِيَّيْنِ؛ أَوَّلُهُمَا فَهْمُهُ الْمَجْزُوءُ النَّاجِمُ عَنِ اسْتِخْدامِهِ مَقُولَةَ التَّوحِيْديِّ "الْكَلامُ عَلَى الْكَلام"، مَعْزُوْلَةً عَنْ مُصْطَلَحٍ قَرَنَهُ التَّوحِيْديُّ نَفْسُهُ بِهَا، وهُوَ مُصْطَلَحُ "بلاغَةُ التَّأْويلِ" الَّذي أَرادَ لَهُ أَنْ يَكُونَ "مِصبَاحَاً" يُنِيْرُ مَدْلُولاتِهَا، ويُوْمِئُ إِلى مَا تَكْتَنزهُ مِنْ مَعَانٍ يتَكَفَّلُ إدراكُهَا بِتَوضِيح مَغْزاهَا، كَمَا أَرادَ لَهُ أَنْ يَكُونَ "مِسْبَاراً" يُوغِلُ صَوْبَ مَقَاصِدِهَا العَميقَةِ الْواجِبِ تَدَبُّرُهَا بِعُمْقٍ يَتَأَسَّسُ عَلى وثَاقَةِ عُرَى التَّرابُطِ بَيْنَ المَقُولَةِ والمُصْطَلَحِ الَّذي يُصَاحِبُهَا مُقْتَرِنَا بِهَا، والَّتي تُصَاحِبُهُ مَقْرُوْنَةً بِه!

أَمَّا ثَانِي الأمْرَيْنِ الْمُؤَسِّسينِ هَذَا الْحُكْمِ الْحَسْمِيِّ الْقَاطِعِ، والَّذي يَبْدو نَاجِمَاً عَنْ "تَجْرِبَةٍ خَاصَّةٍ"، استِثْنَائِيَّةٍ، وشَدِيْدَةِ الْخُصُوصِيَّة، فَإنَّمَا يَكْمُنُ فِي تَصَوُّرٍ انْغِلاقِيٍّ يَعْزِلُ الَعَمَلِيَّةَ الإِبْدَاعِيَّة، أو تَجْرِبَةِ كَتَابَة الشِّعْرِ، الَّتي يُفْتَرضُ أَنَّ "الأنَا الشَّاعِرَةُ" تَخُوضُ، وِجْدَانِيَّاً، غِمَارَهَا، عَنْ أَقْطَابِهَا الرَّئِيْسَةِ، ومُحَفِّزَاتِهَا، ومُكَوِّنَاتِهَا، وغَايَاتِهَا، وأَحْوَالِ صَيْرُوْرَتِهَا، ولا سِيَّمَا عَمَّا تُوَفِّرهُ المَعْرِفَةُ الشِّعْرِيَّةُ اللُّغَوِيَّةُ الْجَمَالِيَّةُ النَّقْدِيَّةُ، الْمُتِشَابِكةُ والْعَمِيْقَةُ والْمُؤَصَّلَةُ، والَّتي يَنْبَغِي لِلشَّاعِرِ أَنْ يَتَوافَرَ عَلَى قَدْرٍ غَيْرِ يَسِيْرٍ مِنْهَا أو عَلَى أُسُسِهَا الْجَوْهَرِيَّةِ عَلى أَقَلِّ تَقْدِيرٍ، مِنْ مُكَوِّنَاتٍ ومُمْكِنَاتٍ، ومَا تُكْسِبُهُ مِنْ مَهَاراتٍ، ومَا تَفْتَحُهُ فِي مُخَيِّلَةِ الشَّاعِرِ الطَّلِيْقَةِ، وفِي عَقْلِهِ المُبْدِعِ، مِنْ آفَاقٍ تَمُورُ بَتَنَوُّعِ البدَائِلِ اللُغَوِيَّةِ، وتَعَدُّدِ الخِيَاراتِ الْجَمَاليَّةِ ، وثَراءِ الأَسَالِيبِ، والتَّراكيبِ، والتَّكْوِيْنَاتِ، والرُّؤَى.

وإذْ نَرى، خِلَافَاً لإطْلاقِيَّة الْحُكْمِ الَّذِي يُطْلِقُهُ أَيْمَن حَسَنْ، واسْتِنَاداً إلى حِرْصِنَا عَلى عَدمِ إغْفالِ مَا نُدْرِكهُ مِنْ مُكَوِّنَاتِ العَملِيَّةِ الإبداعِيَّةِ، وإلَى إدراكِنَا حَقِيقَةَ المَوَرانِ التَّفَاعُلِيِّ لِهَذِهِ الْمُكَوِّنَاتِ، قَبْلَ الشُّروعِ فِي الكتابَةِ وأَثْنَائِهَا وعَلى توالي بُرْهَاتِهَا، فِي وِجْدانِ الشَّاعِرِ فَحَسْبُ، أَنْ لا دَوْرَ مُبَاشِراً، مَرْئِيَّاً أوْ مُدْرَكَاً مِنْ قِبَلِ الشَّاعِرِ، للنَّقْدِ والنَّقَادِ فِي إبْدَاعِ القَصَيْدةِ أَثْنَاءَ إبْداعِهَا؛ فَإِنَّنَا نَحْسبُ أَنَّ لَهُمَا دوراً مُهِمَّا وذَا قِيْمَةٍ جَوهَرِيَّةٍ فِيْهَا، مِنْ بَدْئِهَا حَتَّى مُنْتِهَاهَا، غَيْرَ أَنَّهُ دَورٌ مُضْمَرٌ وغَيْرُ مُبَاشِرٍ، ولا يُؤَدَّى أَو يُمَارَسُ، في سِيَاقِ صِيْرُورة العَمَلِيَّة الإبداعِيَّة، إلَّا عَبْرَ الشَّاعِرِ الَّذي "جَلَسَ لِيَكْتُب"، واعِيَاً، بِدَرجَةٍ أو بِأُخْرى، أَنَّهُ يَكْتُبُ قَصِيْدَةً، أو نَصَّاً شِعْرِيَّاً، قَدْ أَسْهَمَ النَّقْدُ والنُّقَادُ، عَبْرَ الثَّقَافَات والأَزْمِنَة، فِي اكْتِشَافِ جَمَاليَّاتِهِمَا، وفِي بَلْورَتِهَا عَلى نَحْوٍ يَفْتَحُهَا عَلى مُمْكنَاتٍ جَمَالِيَّةٍ لَمْ تَجْرِ تَجْلِيَتُهَا في نُصُوصٍ وقَصَائِدَ، ولَكنَّهَا تَظلُّ، بِطَرِيْقَةٍ أَو بِأُخْرى، قَابِلَةً لِلْوُجُودِ، وقَادرَةً عَلى تَجْلِيَةِ وُجُودِهَا إنْ هِيَ أُخْرِجَتْ مِنْ خَفَاءٍ، أو نُزِعَتْ عَنْهَا أَحْجِبَةُ التَّخَفِّي!

ومَا كَلامُ الشَّاعِرِ، أيِّ شَاعِرٍ، عَنْ "تَمَيُّزِ نُصُوصِه"، وعَنْ "فَرادَاتِهَا"، و"جِدَّتِهَا"، و"انْقِطَاعِ نَظَائرهَا"، إلَّا تَعْبِيْراً عَنْ سَعْيِه اللَّاهِبِ لالْتِقَاطِ الْجَمَالِيَّاتِ الشِّعْرِيَّةِ الغَائِبَةِ، أَوْ لابْتِكارِهَا وتَجْلِيَةِ وُجُوْدِهَا فِي نَصِّهِ الشِّعْرِيِّ، أَوْ فِي قَصِيْدَتِه، لِتَتَراءى، جَلِيَّةً، أَمَامَ أَعْيُنِ النُّقَادِ العَارِفِينَ اللَّمَّاحِينَ، الْمُؤَهَّلِينَ لِإِمْعَانِ التَّبَصُّرَ فِيْهَا لِلْكَشْفِ عَمَّا أظْهَرَتْهُ، أو اكْتَنَزَتْهُ، مِنْ مُكَوِّنَاتٍ وخَصَائِصَ جَمالِيَّةٍ ومِيْزاتٍ فَرِيْدَةٍ، وجَدِيْدَةٍ، ومُنْقَطِعَةِ النَّظِيرِ، أَيْ لافِتَةً فِي كَونِهَا لَمْ تَكُنْ قَدْ وُجِدَتْ فِي نَصٍّ شِعْرِيٍّ مُتَحَقِّقٍ مِنْ قَبْلُ.

ولَستُ أحْسَبُ، فِي هَذَا السِّيَاقِ الَّذي أحْسبَهُ قَدْ حَفَّزَ إطْلاقَ مِثلِ هَذِهِ الأحْكَامِ، أَنَّ لِشَاعِرٍ يَكْتُبُ باللَّغَةِ الفَرَنْسِيَّةِ الَّتي صَارتْ "بِمُرورِ الزَّمَنِ لُغَتَ(ه) وأُفُقَ(ه) وعَالِم(ه)"، كَمَا يُفْصِحُ أيْمَنْ حَسن، أو لِأَيِّ شَاعِرٍ يَكْتُبُ بِلُغَةٍ غَيْرِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّة، أَنْ يَنْتَظْرُ مِن النُّقَادِ العَربِ المَعْنِيين، أَسَاسَاً لا حَصْرَاً، بالشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ، أنْ يَنْكَبُّوا عَلى نُصُوصِهِ وقَصَائِده: قِراءةً، وتَحْلِيْلاً



صادق كويش

نَصِّيّاً، ونَقْداً، ليكُونَ كَلامُهُمْ "كلاماً على الْكَلامِ" مَعْزُولاً عَنْ تَأْويلِهِم المُتَعَدِّدِ للنُّصُوصِ التَّي قَارَبُوهَا: قِراءَةً، وتَأْويلاً، ونَقْداً، فِي ضَوءِ مَعَارِفِهِمْ ومَنَاهِجِهِم النَّقْدِيَّة الَّتِي تُحَاذِي الْفَنَّ وتُجَاوِرُ الْعِلْمَ، فِي سَعْيِهَا لأَنْ تَكُونَ "مَنْهَجِيَّةً ومَوضُوعِيَّةً" دُوْنِ إغْفَالِ حَقِيْقَةِ أَنَّ كِلَا النَّعْتَيْنِ، وبِحَسَبِ خِبراتِ النَّاقِدِ ومَعَارِفِهِ ومَنْهَجِه النَّقْدِيِّ، إنَّمَا يُسْهِمَانِ فِي إبْعَادِ التَّجرِبَة النَّقْدِيَّةِ عَنْ أَنْ تَكُونَ مَحْضَ تَجْربَةٍ ذَاتِيَّة، أو "قِراءةٍ ذَاتِيَّةٍ" مَحضٍ، للنَّصِّ الشِّعْرِيِّ المَقْروءِ بِغَايَةِ التَّأْويلِ والنَّقْدِ، وكِتَابَةِ نَصٍّ نَقْدِيٍّ يُبْحِرُ فِي رِحَابِه، ويَجُوسُ أَعْمَاقَه، ويُحَاوِره.

كَمَا لا أَحْسَبُ أنَّ شَاعِراً قَدْ قَرأَ، بالْفَرَنْسِيَّةِ، "أدونيسَ ... كَشَاعِرٍ ونَاقِدٍ ومُفَكِّرٍ فَرَنْسِيٍّ وكَونِيٍّ لا عَرَبِيٍّ"، ورآهُ "فَلْتَةً"، (أيْ) حالةً مُتَمَيِّزة "لا تقعُ إلاّ مرّةً أو أَقلَّ كُلَّ قرنٍ أو أَكْثَرَ"، سَيَكُونُ بِمَنْأًى عَنِ التَّأَثُّرِ الْعَمِيْقِ لَيْسَ بِهِ وَحْدَهُ، كَشَاعِرٍ، وكَنَاقِدٍ، وكَمُفَكِّرٍ، فَحَسْبُ، وإنَّمَا أيْضَاً بِمَنْ اسْتَلْهَمَ كِتَابَاتِهِمْ، أو تناصَّ، بِكَثَافَةٍ، مَعَهَا، مِنْ شُعَراءَ ونُقَّادَ ومُفَكِّرِيْنَ عَرَبَاً وفَرَنسِيِّيْنَ ومِنْ ثَقَافَاتٍ أُخْرى، ولا سِيَّمَا أَنَّهُ حِيْنَ يُفَكِّرُ فِي "أَدُونِيْسَ" يَفْرِضُ "بُودْلِير" نَفْسَهُ، فَيَتَنَاظَرَ الاثْنَانِ، ولَعَلَّ واحِدَهُمَا يَصِيرُ آخَرَهُ الْمُنْعَكِسَ فِي مِرْآتِهِ، إذْ كَانَ للأَوَّلِ: "أَدُونِيس"، فِي وعْيِّ الشَّاعِرِ، كَمَا كَانَ للثَّاني: "بُودْلِيْر"، أَنْ يَقُومَ "بثورةٍ فكريّةٍ في الشِّعْرِ، وفي اللُّغَةِ، وفي علاقةِ النّاسِ بالأدبِ".

> **يُعَرِّفُ الشَّاعِرُ أَيْمَن حَسَن "التَّجْرِبَة النَّقْدِيّة" بِأَنّهَا "قِراءةٌ ذَاتِيّةٌ"، نَافِياً عَنْهَا مَا تَدَّعِيْه لِنَفْسِهَا مِنَ "المَوْضُوْعِيَّةِ والْمَنْهَجِيَّةِ"، وخَالِصَاً إلى أنَّهَا تبْقَى، فِي خَاتِمَةِ الْمطَافِ، "كَلَامَاً عَلَى الْكَلَامِ"**

وإلى ذَلِكَ، سَيَكُونُ مِنَ الْمُرَجَّحِ، بَلِ مِنَ الْحَتْمِيِّ احْتِمَالاً، أَنْ يبْدُوَ التَّأَثُّرُ بالشُّعراء الآخَرِيْنَ، وبالنَّقْد والنُّقَّادِ، تَأَثُّراً غَيْرَ مُدْرِكٍ مِنْ قِبَلِ الشَّاعِرِ أثْنَاءَ صَيْرورة الْكِتَابَةِ، لِكَوْنِهِ، فِي الأَصْلِ، تَأَثُّراً ضِمْنِيَّاً مُضْمَراً، وغَيْرَ مُبَاشِرٍ، ولا يَتَحَقَّقُ إلَّا عَبْرَ الشَّاعِرِ الْمسْكُوْنِ بِلُغَتِهِ الشَّاعِرةِ وقَامُوسِهِ اللُّغَوِيِّ الْخَاصِّ، والْمُسْتَغْرِقِ فِي كِتَابَةٍ إبْداعِيَّةٍ تَنْتِجُهَا عَمَلِيَّةٌ إبْدَاعِيَّةٌ مُتَعَدِّدَةُ الأَقْطَابِ والْمُكَوِّنَاتِ، ولا تَكُفُّ، ورُبَّمَا بِتَنَاوبٍ قَابِلٍ للإدْراكِ مِنْ قِبَلِ الشَّاعِرِ، عَنِ الْمُراوَحَةِ بَيْنَ الوعْيِّ واللَّاوَعْيِّ، ولَكِنَّهَا لَيْسَتْ أَيّاً مِنْهُمَا بِمُفْردِهِ أَبَداً، ولَيْسَ لَهَا، بِطَبِيْعَتِهَا الْجَوْهَرِيَّة، أَنْ تَكُونَ كَذَلِكَ؛ إذْ سَتَتَكَفَّلُ اللُّغَةُ، الَّتي هِي بَحْرٌ ومَنَارةٌ، بِتَسْرِيْبِ مَا تَكْتَنِزُهُ مِنْ مُمْكِنَاتِ التَّأْثِيرِ المَعْرِفِيِّ والْجَمَالِيِّ والرُّؤْيَوِيِّ إلى النَّصِّ الَّذي يَتَخَلَّقُ، كَمَا أنَّهَا سَتَتَكَفَّلُ، فِي لَحَظَاتٍ بِعَيْنِهَا مِنْ لَحَظَاتِ صَيْرورةِ العَمَلِيَّةِ الإبْداعِيَّةِ، بالإيْمَاضِ بِمَا يُمَكِّنُ الشَّاعِرَ منْ وعْيٍ لا وعْيِه، بَلْ ومِنْ إدْرَاكِهِ إدراكاً مَعْرِفِيّاً جَمَالِيّاً يَتَواشَجُ ولا يَنْقِسِمُ، ولا يَبْقَى مُتَوارِياً خَلْفَ غَبَشِ اللَّاوَعْيِّ الْمُراوِغِ الَّذي خَلْفَهُ يَتَوارى الزَّعْمُ الْغَيْبِيُّ الْقَائِلُ بـ"انْعِدَامِ التَّأْثِيرِ والتَّأَثُّرِ"؛ وكَأنَّمَا النُّصُوصُ والقَصَائِدُ تُخْلَقُ مِنْ عَدَمٍ، وبِمَشِيئَةِ الشَّاعِرِ، "الطَّالِعِ مِنَ الْحَائِطِ"، بِمُفْرَدِه.

ومَا لتَأكيدِ احْتِمَالِ التَّأَثُّرِ عَلى النَّحْوِ الذَي بَيَّنَّاهُ، والَّذي تَجْعَلُهُ البراهِينُ والأدِلَّةُ، ولا سِيَّما تِلكَ الَّتي تُجَسِّدُهَا الوقَائِعُ والنُّصُوصُ والقَصَائِدُ والتَّجارِبُ والْخِبْراتُ، احْتِمالاً مُؤَكَّداً تَمَاماً، إلَّا أَنْ يَنْفِيَ مَا نَفَاهُ أَيْمَنُ حَسَن بِتَأْكِيْدِهِ القَطْعِيِّ الْحَاسِمِ أنْ لا دورَ للنَّقْدِ والنُّقَّادِ فِي إبْداعِ القَصِيْدةِ، وأَنْ لا تَأْثِيْرَ سَالِبَاً، أو مُوجَباً، لأَيٍّ مِنْهُمَا عَلَيْهَا، وأَنَّ قُوَّتَهَا أو ضَعْفَهَا، هَزلِيَّتَهَا أو مَأْسَاوِيَّتَهَا، هَجَائِيَّتَهَا أو بُكَائِيَّتَهَا، ونَجَاحَهَا أو فَشِلِهَا، لا يَتَعَلَّقَانِ بِهِمَا مِنْ قَرِيْبٍ أو بَعِيْدٍ!

***

ولِتَأَكُّدِ حَتْمِيَّةِ احْتِمَالِ التَّأَثُرِ، هَذَا الّذِي نَفَى أيمن حَسَن إمْكَانِيَّةَ حُدوثِهِ حَتَّى كَإِمْكَانِيَّةٍ مُجَرَّدةٍ، أَنْ يُدْرِجَ جزْصَهُ عَلَى سَحْبَ حُكْمِهِ الْمُزدَوجِ عَلى النَّقْدِ والنُّقَّادِ "مِن سانت بوف (1804 – 1869) إلى رولان بارت (1915 – 1980)"، فِي سِيَاقٍ لا يَعْدو أنْ يَكونَ إلَّا "رَدَّه فِعْلٍ انْفِعَالِيَّةٍ" قَد تَكُونُ مُنْطَويَةً عَلى يَأْسٍ وإحْبَاطٍ مِنْ عَدمِ تَحَقُّقِ "انْتظاراتٍ" ظَلَّتْ مَنشُودةً إلى أَمَدٍ بَعِيْدٍ مِنَ النَّقْدِ والنُّقَادِ، ولَكِنَّهَا لَمْ تَتَحَقَّقَ عَلَى نَحْوِ ما قَدْ نشَدَهَا أَصْحَابُهَا، ولا سِيَّمَا شَاعِرُنَا صَاحِبُ هَذَا الْحُكْمِ الإطْلَاقِيِّ، أو مُكَرِّرهُ نَقْلاً عَنْ آخَرِينَ مِن الشُّعَراءِ الَّذِيْنَ مَرُّوا بِتَجَارِبَ مُمَاثِلَةٍ، وعَنْ سِوَاهُمْ مِنْ مُطْلِقِيْهَا ومُرَدِّدِيْهَا! وكَأَنِّي بِهِ، عَبْرَ هَذَا التَّعْبِيرِ الاسْتِنْكَارِيِّ النَّاجِمِ عَنْ يَأْسٍ مِنْ تَحَقُّقِ انْتِظَارٍ طَالَ أَمَدهُ، يُطْلِقُ، بِأَعْلَى صَوتٍ، مُنَاشَدةً أخِيْرةً تَنْشُدُ نُهُوْضَ النَّقْدِ الأدبِيِّ الْعَرَبِيِّ، والشِّعْرِيِّ مِنْهُ عَلى وجْهِ الْخُصُوصِ، مِنْ تَقَاعُسٍ وسَبَاتٍ وتَخَبُّطٍ وتَخْلِيْطٍ طَالتْ آمَادُهَا، فَأَفْقَدتْهُ إبْداعِيَّتَهُ، وعِلْمِيَّتَهُ، وقِيْمَتَهُ الْمَعْرِفِيَّةَ والْعَمَلِيَّةَ، وجَدْواهُ، أو لَعَلَّهَا تَكُونُ قَدْ أَعْدَمَتْهُ الْوجُودَ.



صادق كويش

ولستُ أحْسَبُ، فِي هَذَا السِّيَاقِ وفِي سِوَاهُ مِنَ السِّيَاقَاتِ ذَاتِ الصِّلَةِ، أَنْ يَكُونَ الاكتِفَاءُ بالفَرَنْسِيَّة: لُغَةً؛ وأُفُقَاً؛ وعَالَمَاً، خِيَارَاً حَقِيْقِيَّاً سَوِيَّاً، وجَدِيْراً بالتَّقْدِيْرِ، بالنِّسْبَةِ لِشاعِرٍ عَرَبِيٍّ يَنْشُدُ ذَاتَهُ الْجَوهَرِيَّةِ العَمِيْقَةِ فِي تَضَافُرٍ مَع سَعْيِهِ اللَّاهِبِ لإنْهَاضِ شَعْبِهِ، وأُمَّتِهِ، مِنْ سُكونٍ وتَكَلُّسٍ وثِبَاتٍ وعَجْزٍ وقُعُودٍ، بَلْ وإنْهَاضِ البشَرِيَّةِ بَأَسْرِهَا مِنْ إيْغَالٍ مُتَسَارِعٍ فِي دَيَامِيسِ مَا يَأخُذُهَا بِعِيْدَاً عنْ السَّعْيِّ لِإدْرَاكِ إنسانِيَّتِهَا الْمُمْكِنَة.

ولَعلَّ فِي الانفتاحِ عَلى اللُّغَةِ العَربيَّة وإعادة قِراءَةِ تُراثِهَا الشِّعْريِّ والنَّقْديِّ قِراءَةً نَقْدِيَّةً جَذْرِيَّةً، ومِنْ منْظوراتٍ جَديدةٍ ومُنْفِتِحَةٍ عَلى بِناءِ مُستقْبَلٍ مَنْشُودٍ، ورُبَّمَا اقْتِداءً فِي ذَلِكَ بأَدونيسَ نَفْسِهِ، وهُوَ الأثَيْرُ لَدى أَيْمَنْ حَسَن، وسَعْيَاً إلى تَجَاوُزِهِ وتَجَاوُزِ جَمِيْعِ نُظَرائِهِ مِنَ الشُّعَراءِ والنُّقَّادِ والْمُفَكِّرِيْنَ العَربِ الَّذيْنَ رآهُ خُلاصَةَ خُلاصَاتِهم، وأعْلَاهُمْ قِيْمَةً، وفَاعِلِيَّةً، وتَأْثِيراً، وشَأْنَاً، أنْ يُؤَسِّسَ للشَّاعِرِ نَفْسِهِ، مَا يَجعَلهُ شَاعِراً أَثْرى لُغَةً، وأَغْنَى مَعْرِفَةً، وأكْثَرَ تَأَهُّلاً لِصَوْغِ أَسْمَى الرُّؤَى واقْتنَاصِ أَجْمَلِ مُمْكَنَاتِ الْجَمَالِ، وأَعمَقَ صِلَةٍ بأُفُقِهِ الْحَيَاتِيِ الْوجُوديِّ الَّذي تَتَواشَجُ الرَّؤى والجماليَّاتِ الشَّعْرِيَّة فِي تَجْلِيَةِ وُجُوده.

> وكَأَنِّي بِهِ، عَبْرَ هَذَا التَّعْبِيرِ الاسْتِنْكاريِّ النَّاجِمِ عَنْ يَأْسٍ مِنْ تَحَقُّقِ انْتِظَارٍ طَالَ أَمَدهُ، يُطْلِقُ، بِأَعْلَى صَوتٍ، مُنَاشَدةً أخِيْرةً تَنْشُدُ نُهُوْضَ النُّقْدِ الأدبِيِّ

***

أَمَّا تَأْكِيْدُهُ النَّابِعُ مِنْ تَأْكِيْدَاتِهِ وخُلاصَاتِ تَبَصُّراتِهِ السَّابِقَةِ، والَّذي يُلَخِّصُهُ قَولُهُ إنَّ "أفْضَلَ نَاقِدٍ للشَّاعِر هُو الشَّاعِر نَفسَهُ"، وهُوَ الْقَولُ الْمَعزَّزُ بِقَولٍ آخَرَ يُقَرِّرُ، بِحَسْمٍ قَاطِعٍ، أَنَّ "النَّقَادَ هُمْ فِي أَغْلَبِ الأَحْيَانِ شُعَراءٌ وكُتَّابٌ فَاشِلُونَ"، فَإنَّمَا يُحِيْلُنَا، إنْ أُخِذَ عَلَى عَواهِنِهِ وظَاهِرِ دلالَاتِهِ، إلى مَقُولَتَيْنِ مَكْرورَتِيْنِ ومُعَادَتِيْنِ بِإسْرافٍ وبِلا تَوقُّفٍ مُذْ قِيْلَتَا لِأوَّلِ مَرَّةٍ عَلَى أَلْسِنَةِ الشُّعَراءِ الرُّومَانْسيينَ، وعَلى امتدادِ أَزْمِنَةِ استعَادَتِهِمَا وترويْجِهِمَا الْمُكَثَّفِ عَلَى ألسِنَةِ شُعَراءَ آخَرِيْنَ لَمْ "ينْتبِهِ" نُقَّادٌ "حَقيْقِيُّون" إلى كَلامِهِم، أو إلى إنْتَاجِهِم الشِّعْرِيِّ، فَلَمْ يُقَارِبُوهُ، أو انْتَبَهُوا إِلِيْهِ، فَأَزَاحُوهُ وأَغْفَلُوهُ، أَوْ قَارَبُوهُ بِجَدِّيَّةٍ ورَصَانَةٍ، فَلَمْ يَرُقْ لِهَؤُلاءِ الشُّعَراءِ مَا قَالُوهُ مِنْ "كَلامٍ عَلَى كَلَامِهِم"، أو مَا كَتَبُوهُ مِنْ نَقْدٍ تَفَحَّصَ نُصُوصَهُم وقَيَّمَهَا، فَاعْتَبَروهُم نُقَاداً مُخْطِئِيْنَ، وغَيْرَ "حَقِيْقِيِّنَ"، وجَرَّدُوهُم مِنَ أَدنى مَعْرِفَةٍ بِجَمالِيَّاتِ الشِّعْرِيَّةِ وخَصَائِص الشِّعْرِ، بَلْ ومِنْ أَدْنى مَعْرِفَةٍ بِلَوازِمِ نَقْدِ الشِّعْرِ ومَنْهجِيَّاتِهِ، لِكَونِهِمْ فِي الأَصْلِ "شُعَراءَ فَاشِلِيْن" غَيْرَ مُؤَهَّلِيْنَ، بالضَّرورةِ أو بالحِسْبَةِ المنْطِقِيَّةِ، أَنْ يَكُونُوا إلَّا "نُقَّاداً فَاشِلِيْن" لا يَجْدُرُ بـ"شَاعِر حَقِيْقيٍّ" أنْ ينْتَبِهَ إلى كَلامِهِمْ.

ومَعْلُومٌ تَمامَاً أَنَّ تَلْكُمَا المَقْولَتَيْنِ اللَّتَيْنِ تُؤَسِّسَانِ قَوْلَيِّ الشَّاعِرِ أَيْمنْ حَسَنْ وتُمْلِيَانِ صَوْغَهُمَا اللَّفْظِيَّ والدَّلالِيَّ الْمُتَطَابِقَيْنِ عَلَيْه، قَدْ بَلَغَتَا حَدَّاً قَصِيَّاً مِنَ الابْتِذَالِ والإسْرافِ فِي الْوجُودِ أَفْقَدَهُمَا الْجَدِّيَّةَ والْقِيْمَةَ والْجَدْوي، وحَالَ دونَ اسْتِمْرارِهِمَا فِي الْوجودِ ذِي الْمَغْزَى، فَأَفْقَدَهُمُا الْقُدْرَةَ عَلَى تَأْكِيْدِ أيِّ شِيْءٍ، أوْ عَلَى نَفْيِّ أيِّ شَيْءٍ، لأَنَّهُمَا غَيرَ مُؤَكَّدَتَيْنِ، بَلْ زَائِفَتَيْنِ، وغَيْرِ قَابِلَتِيْنِ للتَّصْدِيقِ، أَوْ حَتَّى للنَّظَرِ فِي مَدى جَدِّيْتِهِمَا، أَصْلاً.

أَمَّا إِنْ نَحْنُ تَبَصَّرْنَا فِي قَوْلَيِّ الشَّاعِرِ مِنْ مَنْظُوراتٍ شِعْرِيَّةٍ، إبْداعِيَّةٍ وجَمالِيَّةِ، تُغَايرُ أُسُسَ الْمَنْطِقِ الِقَدِيْمِ الَّتي حَكَمَتْ فَهْمَهُ، وتَأْويْلَهُ، وصَوْغَهُ لَهُمَا، فَسَنِجِدُنَا إزاءَ كُشُوفٍ تُغَايرُ كِلا الْقَوْلَيْنِ الْمَحْكومَيْنِ بِمَنْطِقٍ لَمْ يَعُدْ مَنْطِقِيَّاً؛ فَقدْ كَانَ لإعْمالِ هَذهِ الأُسُسِ، ولإدراجِ الِقَولَيْنِ فِي السِّيَاقِ الَّذي أَدْرَجَهُمَا الشَّاعِرُ فِيه، ولِلْمُحَفِّزاتِ الَّتي حَرَّضَتْهُ عَلَى اسْتِعَادَتْهِمَا، ولِلْمُسَوِّغَاتِ الَّتِي أَنْهَضَ اسْتِخْلَاصِهِمَا مِنْ ثَنَايَا ذَاكِرتِهِ الْمَعْرِفِيَّة عَلِيهَا، أنْ تَأَخُذُهُ لِلْخُلُوصِ إلى مَقُولَةٍ إطْلاقِيَّة ثَالِثَةٍ تُخْبِرُنَا، بِإدْهَاشٍ مُنْقَطِعِ النَّظِيْرِ، أنَّ "الشَّاعِرَ الحَقِيْقِيِّ لا ينتبهُ لِكَلامِ النَّقْدِ والنُّقَّاد"! فَهَلْ لِمثْلِ هَذِهِ الْمَقُولاتِ الْمُقنَّعَةِ بِمَنْطِقٍ صُوَريٍّ زَائِفٍ أنْ تَنْدَرجِ ضِمْنَ أيِّ شَيْءٍ يَعْدو ذَلَكَ الشَّيءِ المُسَمَّى "مُغَالَطَاتٍ مَعْرِفِيَّةٍ وجَمَالِيَّةٍ"؟ وهَلْ لَنَا، ولِصَاحِبِ القَولَيْنِ الأَوَّلَيْنِ وثالِثْهُما المُستَنْبَطِ، مَنْطِقِيَّاً، مِنْهُمَا، أَنْ نُغْفِلَ إلْحاحَ الْحَاجَةِ إلى إعَادةُ التَّفْكِيرِ فِي هَذِهِ الأقْوالِ، لِتَخَطِّئَتِهَا تَمَامَاً، أو لاقْتراحِ بَدائِلَ لَهَا تَخْلُو مِنَ الاسْتِعْجَالِ، والنَّزَقِ، وانْعِدَامِ التَّأَصُّلِ.

ولَستُ أحسبُ أَنَّ التَّخْطِيء، أَو اقْتِراحَ فَهْمٍ عَقْلِيٍّ بَدِيْلٍ؛ أيْ فَهْمٍ مُتَبَصِّرٍ بِعُمْقٍ نَقْدِيٍّ مَعْرِفِيٍّ وجَمَالِيٍّ فِيْه، لِهَذِهِ الْمسْألَةِ، سِيَأْتِيَ مُعَزَّزاً بمُعْطَيَاتِ المنْظُورَيْنِ الجَمَالِيِّ والْمَعْرِفِي فَحَسْبُ، بَلْ سَيكُونُ مُؤَكَدَاً بِمُعْطَيَاتِ المَنْظُورِ الواقِعِيِّ الْعَمَلِيِّ الَّذي لا تَعُوزهُ الأَدلَّةُ والبراهِيْنُ النَّابِعَةُ مِنْ تَجاربَ وخِبْراتٍ رَاكَمَهَا الشُّعَراءُ النُّقَّادُ والنُّقَّادُ الشُّعَراءُ، ومِنْ تَجَلِّيَاتٍ نَصِّيَّةٍ شِعْرِيَّةٍ ونَقْدِيَّةٍ أَبْدَعَهَا شُعَراءٌ نُقَادٌ ونُقَّادٌ شُعَراءٌ (لاحِظ تَراتُبِ النُّعُوتِ فِي العِبَارَتِيْنِ)، وهِي تَجاربٌ وخِبْراتٌ وتَجلِّيَاتٌ نَصِّيَّةٌ تُؤَكِّدُ الْحَاجَةَ إلى إعَادة التَّفْكِيْرِ مَلِيَّاً فِي مَا قَدْ أكَّدَّتْهُ تِلْكُمَا المَقُولَتِين الزَّائِفَتَيْنِ، وثَالِثَتُهُمَا، ولاسِيَّمَا لِجِهَةِ تَرْكِيزِ أولاهُمَا وُقُوعَ فِعْلِ النَّقْدِ عَلَى "الشَّاعِرِ" لَا عَلَى نُصُوصِهِ وقَصَائِده! ولِجِهَةِ وَسْمِ ثَانِيَتِهِمَا النُّقَادَ بِالْفَشَلِ كَشُعَراءَ وكُتَّابَ دُوْنَ تَفَحُّصِ أَسْبَابِ تَحوُّلِ الْخِيَاراتِ الْمُتَعَلِّقَةِ بإحَالَةِ الذَاتِ، إحَالَةً مُوضُوعِيَّةً، فِي الْوُجُودِ، ومِنْ دونِ إدراكِ انْطْواءِ هَذِهِ الْكلِمَة - الْحُكْمِ "الْفَشَلِ" عَلَى إطْلَاقِيَّةٍ غَيْرِ سَوِيَّةٍ مِنْ أَكْثَرِ مِنْ مَنْظُورٍ وَوجْهَةٍ! وكَذا لجِهَةِ الاسْتِنْباطِ الْمُتَعَجِّلِ النَّاجِمِ عَنْهُمَا والقَاضِي، وِفْقَ ثَالِثَةِ الْمَقُولات، بِنَفْيِ صَفَةِ الحقِيْقِيَّةِ؛ أَيْ الأصَالَةِ الإبْدَاعِيَّةِ، عَنْ أيِّ شَاعِرٍ يُوْلي أَدْنَى دَرَجَةٍ مِنَ الانتباهِ "لِكَلامِ النَّقْدِ والنُّقَّاد". قَدْ نَفْهَمُ ابْتِداءً، أَوْ نَتَفَهَّمُ إلى حَدٍّ مَا، مَسْأَلَةَ وسْمَ مُقَاربَةٍ نَقْدِيَّة مُعَيَّنَةٍ بالْخَطَأَ، أو بِمَا مَاثَلَهُ، لِكنَّنَا غَيَر مُؤَهَّلين، مَهْمَا بَلَغَ بِنَا حَالُ الرُّكُونِ إلَى اسْتِسْهَالٍ، أَو اسْتِعْجَالٍ، أو انْفِعَالٍ، أَو نَزَقٍ، فِي إطْلاقِ الْمَقُولاتِ والأحْكَامِ، لِلْقَبُولِ بِسَحْبِ الْحُكْمِ عَلى النَّاقِدِ بِكُلِّيَّتِه وعَلَى كُلِّ نُصُوصِهِ، أو أقْوالِهِ، النَّقْدِيَّة، ومِنْ ثَمَّ جَعْلِهِ نَاقِدَاً فاشِلاً بِإطْلاقٍ، لِكَونِهِ، فِي الأَصْلِ، شَاعِراً، وكَاتِبَاً، فَاشِلَاً. وكَأَنَّمَا هُوَ، مُذْ بَدْءِ الْبَدْءِ، مَحْضُ "كَائِنٍ بَشَريٍّ" خَاوِيَ الْوِفَاضِ، لِأَنَّهُ لَمْ يُدْرِكْ بِذْرَةَ إنْسَانِيَّتَهِ بِوعْيٍ يَحُولُ دُوْنَهُ والإمعَانِ فِي الْفَشَلِ، نَاهِيْكَ عَنْ أَنَّهُ لَمْ يَتَوَافَر عَلى مُقْتَضَيَاتِ الإبْداعِ وأُسِسهِ الْمَعْرِفِيَّةِ وجَمَالِيَّاتِهِ النَّاجِمَةِ: شِعْراً، وكِتَابَةً فِي أيِّ جنسٍ أَدَبِيٍّ، ونَقْدَاً، عَنِ وعْيٍ عَمِيْقٍ بِمَفْهُوم "الشِّعْرِيَّة" بِشَتَّى مُكَوِّنَاتِهِ الْمَعْرِفِيَّة والْجَمالِيَّةِ الْمُتَفَاعِلَةِ، وبِلَوازِمِ تَجْلِيَةِ وُجُودِه، كَمَفْهُومٍ تَأْسِيْسيٍّ، فِي كُلِّ إبْدَاعٍ أَدَبِيٍّ وَفَنِّيٍّ ذِيْ قِيمَةٍ، ولا سِيَّمَا فِي الِّشعْرِ الَّذي هُو لُبُّ لُبَابِ الشُّعْرِيَّةُ، ومُجَلِّي مُكَوِّنَاتِ جَوْهَرَهَا الْجَمَاليّ، والْمَعْرِفِيّ، والْوُجُودِيِّ الأَسْمَى.

ولْنَعُدْ إلى التَّبَصُّرِ، قَلِيْلاً، فِي الْخُلاصَةِ الَّتي تَقُولُ إنَّ "أَفْضَلَ نَاقِدٍ للشَّاعِر هُوَ الشَّاعِرُ نَفْسَهُ"، ولنَقُلْ بِدايَةً إنَّهَا قَوْلٌ يَظَلُّ، مَعِ انْطْوائِهِ عَلَى الْخَلَلَ الْمُرْتَبِطِ بِمسْأَلة نُهُوضِ الشَّاعِرِ بِنَقْدِ

صادق كويش

نَفْسِهِ، بِكُلِّيَّتِه، لا نَقْدَ نَصٍّ مِنْ نُصُوصِهِ أو حَتَّى طَائِفَةً مِنْ نُصُوصِهِ، أو كُلَّ نُصُوصِهِ، قَوْلاً مَفْتُوحَاً، بِدَوْرِهِ، وِوِفْقَ مَنْظُورٍ لَيْسَ بِمقْدورِ الْوعْيِّ النَّقْدِيِّ الْحقِيقيِّ الْمُدْرِكِ مَاهِيَّةَ النَّقْدِ، ووظَائِفَهُ، وغَايَاتِهِ، أَنْ يَتَبَنَّاهُ إلَّا مَشْروطَاً ومُتَعَيَّنَاً بحَالاتٍ يَغْلُبُ أنْ تَكونَ نَادِرةَ الْوجُودِ، عَلَى احْتِمَالِ أنْ يَكونَ هَذَا الشَّاعِرِ أو ذَاكَ، نَاقِدَاً فَاشِلاً لِأَنَّهُ، فِي الأصِلِ، شَاعِرٌ فَاشِلٌ ذَهَبَ إلى مُمَارسَةِ النَّقْدِ مُحَفَّزاً بالْفَشَلِ، ومُعَوِّضَاً لَهُ عَلَى نَحْوٍ لنْ يُفْضيَ إلَّا شِيْءٍ سِوى دَفْعِهِ لِلإيْغَالِ فِيْهِ، كَمَا هِيَ حَالُ جَمِيْعِ النُّقَادِ، فِي تَصَوُّرِ الْمَقُولَةِ الَّتي يْؤَكِّدُهَا أيْمنُ حَسن باطْمئنانٍ وثِقَةٍ مُبالَغٍ فِيْهِمَا!

ومَعْ إمْكَانِيَّةِ وُجُودِ هَذَا الاحْتِمالِ، قَدْ يَكُونُ لِكِلْتَا المَقُولَتيْنِ أَنْ تَسْتَدعِيَا انْبثَاقَ المَقُولَةَ الزَّائِفَةَ النَّقِيْضَ، وهِيَ القَائِمَةُ، بِدَوْرِهَا، عَلَى رَدَّةَ فِعْلٍ غيرِ سَويٍّ، إذْ تَقُولُ "إنَّ الشُّعَراءَ نُقَّادٌ فَاشِلُون"، بِحِيثُ لا يَجْدُر بِشَاعِرٍ "حَقَيقِيٍّ!" أَنْ يَنْقُدَ ما يُنتِجُهُ هُوَ، أو مَا يُنْتِجُهُ غَيْرهُ مِن الشُّعَراءِ، مِنْ شِعْرٍ، كَمَا لا يَجْدُر بِنَاقِدٍ حَقِيْقيٍّ أنْ يُولِي نُصُوصَ الشُّعْراءِ وقَصَائِدِهِم أَدْنَى اهتمامٍ لِأَنَّهُم "فَاشِلُونَ"، أَسَاسَاً، كَنُقَّادٍ لِلشِّعْرِ يَجُرُّوْنَ فَشَلَهُمْ، أو يَجْرُوْنَ خَلْفَهُ عَلى نَحْوٍ تَعْوِيْضِيٍّ يُعْجِزُهُم عَنْ أَنْ يَكُونُوا "شُعَراءَ حَقِيْقِيِّينَ!".

> لَعَلَّ فِي تَوضِيْحِ أيمَن حسَن أنَّهُ "أكَادِيْمِيٌّ ومُطَّلِعٌ على نَظَرِيَّاتِ القِراءَةِ والْكِتَابَةِ النَّقْدِيّة"، أَنْ يُعَزِّزَ صِدْقِيَّةَ مَا ذَهَبْنَا إِلِيْهِ فِي الفَقَراتِ السَّابِقَاتِ

ومَعْ ذِلكَ، وأَخْذاً مِنْ جَانِبِنَا بالاحْتَمالاتِ الأخُرى، ولاسَيَّما مِنْهَا الاحْتِمَالَيْنِ المَنْطِقِييَّنِ، اللَّذَيْنِ يَذْهَبْ أَوَّلُهُمَا إلى افْتِراضِ كُمُونِ "نَاقِدٍ أَصِيْلٍ ومُجَرِّبٍ" فِي إِهَابِ "شَاعِرٍ أَصِيْلٍ وَمُجَرِّبٍ"، أو شَاعِرٍ أَصِيْلٍ ومُجَرِّبٍ فِي إِهَابِ نَاقِدٍ أَصِيْلٍ ومُجَرِّبٍ"، فِيْمَا يَذْهَبُ ثَانِيْهُمَا إلى افْتراضِ أنْ يَكونَ الشَّاعِرُ "مُبْتَدِئاً" فِي كَتَابَةِ الشِّعْرِ ولَيْسَ مُجَرِّبَاً، ولا يَتَوافَرُ عَلى مَعْرِفَةٍ جَمَاليَّةٍ كَافِيَةٍ بِشَأْنِ مَفْهُومِ الشِّعرِ وكَيْفِيَّاتِ تَجْلِيَتِهِ، نَصِّيّاً، عَبْرَ الكَتابِة الإبْدَاعِيَّة، ولَكِنَّهُ مُنْفَتِحٍ، فِي الآنِ نِفْسِهِ، وعَبْرَ القِراءةِ الْمُعَمَّقَة والتَّجْريْبِ المَفْتُوح، عَلَى تَفْعِيْلِ الْمَلَكَاتِ، واجِتِيَافِ الْمَعَارِفِ، واكْتِسَابِ المَهَاراتِ، وتَنْمِيَةِ الْخِبْراتِ. مَعِ الاحْتِمَالِ الأوَّلِ، أو مَعِ الْحَالَةِ الأُوْلَى، سَنَكُونُ أَمَّا إزاءَ شَاعِرٍ نَاقِدٍ، أو نَاقِدٍ شَاعِرٍ، هُوَ، فِي الْحَالَيْنِ، عَارِفٍ، عَلى نَحوٍ كَافٍ، بِلَوَازمِ الشِّعْرِ ومُقْتَضَيَاتِهِ، وبِأُصُولِ النَّقْدِ الأدبِيِّ، والشِّعْرِيِّ مِنْهُ عَلى وجْهِ الْخُصُوصِ، وبلَوازِمِهِ المَعْرِفِيَّةِ والجَمَاليَّةِ، وأسُسِهِ النَّظَرِيَّة، ومَنْهَجِيَّاتِه، وإجْرِاءَاتِه، وكَيْفِيَّاتِ مُمَارسَتِه تَطْبِيْقِيَّاً لإنْتَاجِ نُصُوصٍ نَقْدِيَّةٍ تَنهَضُ، أسَاسَاً، عَلى مُقَارَبَةِ النُّصُوصِ الشِّعْرِيَّةِ والقَصَائِدِ وِفْقَ مَنَاهِجَ تَفَحُّصٍ وآلِيَّاتٍ إدْراكٍ مُتَنَوَّعَةٍ، ومُتَغَايَرةِ الإجْراءاتِ والْغَايَات، ولا شَرطَ لإعْمالِهَا سِوى اسْتِجَابَتِهَا الْحَيَوِيَّة للنُّصُوصِ الشِّعْرِيَّةِ والقَصَائِدِ المُرادِ إخْضَاعُهَا للتَّفَحُّصِ الشُّمُوْلِيِّ الْمُعَمَّقِ، والدِّراسَةِ الْوافِيَةِ، والنَّقْدِ الْمَنْهَجِيِّ التَّكامُلِيِّ الرَّصِيْنِ.

وهُنَا لَنْ يَكُونَ مُمَارسُ النَّقْدِ هُوَ الشَّاعِرُ الَّذي كَتبَ الْنَّصَّ الشِّعْريَّ؛ أيْ لَنْ يَكونَ هُوَ الشَّاعِرُ الَّذي "جلَسَ لِيكْتُبَ" فَكَتَبَ نَصَّاً أَرْضَاهُ، فَاغْتَبطَ بِهِ، فَأَطْلَقَهُ فِي مَجَالٍ قِرائِيٍّ يَضُمُّ قَارِئَاتِ وقَارئيْنَ سَيَكُونُ هُو نَفْسُهُ واحِداً مِنهِم، ورُبَّمَا أَوَّلَهُم، فَيَقْرأُ النَّصَّ بِوصْفِهِ قَارِئَاً لا بِوصْفِه "الشَّاعِرَ الَّذي كَتَبَ". ومِنْ هُنَا يَكونُ نَقْدُ الشَّاعِرِ للنِّصِّ الَّذي كَتَبَ قَرِيْنَاً لِنَقْدَ أيِّ قَارئٍ، أوْ أَيِّ نَاقِدٍ، حَصِيْفٍ يَتَفاعَلُ، نَقْدِيَّاً، مَعِ النَّصِّ الَّذي يَقْرأُ، فَالنَّاقِدُ، ابْتِداءً، هُوَ هَذَا القَارئُ الْمُبْدِعُ، الْمَسْكُونُ بالشِّعْرِيَّةِ، والْمُتَوَافِرُ عَلَى مَا يَتَوجَّبُ أنْ يَتوافَرَ عَلَيْهِ مِنْ مَعَارفَ مُتَنَوِّعَةٍ، ومَهَاراتٍ، ومَنَاهِجَ، وتَجَارِبَ وخِبْراتٍ، لِمُمَارِسَةِ النَّقْدِ الأدَبيِّ والشِّعْرِيِّ الرَّصِيْنِ، وذِي القِيْمَةِ المَعْرِفيَّةِ، والفَائِدةِ الْعَمَلِيَّة، والْجَدْوى.

ومَا لِهَذا الْقَوْلِ أَنْ يَتبدَّلَ جَرَّاءَ مَعْرِفَتِنَا حَقِيْقَةَ تَوافُرِ الشَّاعِرِ الَّذي سَيُمَارِسُ نَقْدَ نَصِّهِ عَلَى إدراكٍ مُزَامِنٍ، أو لاحِقٍ، بَكِيْفِيَّاتِ كِتَابَتِهِ النَّصِّ الَّذي يَقْرَأُهُ لِيُؤَوِّلَهُ ويَنْقُدهُ، وبِخَفَايَا عَمِلِيَّة كتابَتِهِ الَّتي لا يَعْرِفُهَا أَحَدٌ سِواهُ، وبِدَرَجَاتِ مَوَرَانِ جَمِيْعِ أَقْطابِ العَمِلِيَّةِ الإبْداعِيَّة دَاخِلَ وجدانِهِ الْكُلِّيِّ أثْنَاء الكتَابَةِ، سَواءٌ أَجَاءتْ هَذِهِ الكتَابَةُ فِي دَفْقَةٍ واحِدةٍ تَوَزَّعَتْ عَلَى دفَقَاتٍ مُتَوالِيَةٍ وشِبْهِ مُتَزَامِنةٍ، أَمْ كَانَتْ دَفَقَاتُهَا مُتَقَارِبِةً زَمَنِيَّاً، أَوْ حَتَّى مُتَبَاعِدَةَ الْبُرْهَاتِ؛ فَمَا لهَذِهِ الْمُعْطَيَاتِ أَنْ تَكُونَ ذَاتَ شَانٍ عَظِيْمٍ فِي نَقْدِ النَّصِّ النَّاجِزِ الَّذي أُنْجِزَتْ كِتَابَتُهُ، والَّذِي تَمَّ نَشْرهُ مِنْ قِبَل مُبْدِعِهِ، أو بِمَشِيْئَتِهِ، فِي النَّاسِ.

بِيْدَ أنَّ لِهَذِهِ الْمُعْطَيَاتِ أنْ تَكُونَ ذَاتَ شَأْنٍ عَظِيْمٍ فِي كِتَابَةِ النَّصِّ الشِّعْرِيٍّ اللَّاحِقِ مِنْ قِبَلِ الشَّاعِرِ نَفْسِهِ، ولا سِيَّمَا إنْ أدْرَكَهَا هَذَا الشَّاعِرُ بِعُمْقٍ وسِعَةٍ، وإنْ رُوْجِعِتْ مِنْ قِبَلِه بِحَصَافَةٍ تُضِيْئُهَا وتُعَزِّزُهَا خُلاصَاتُ مُقَارَباتٍ نَقْدِيَّةٍ عَمِيْقَةٍ أنْجَزَهَا نُقَّادٌ لَيْسُوا هُمُ هَذَا الشَّاعِرُ الَّذي كَتبَ النَّصَّ، ثُمَّ أحَالَ نُفْسَهُ قارِئَاً أَوَّلَ، أَو "قَارِئَاً نَمُوْذَجِيَّاً" لَهُ، ومِنْ ثَمَّ نَاقِدَاً أوَّلَ، أو حَتَّى "نَاقِدَاً أَمْثَلَ"، جَاعِلاً مِنْ نَفْسِهِ "شَاعِرَاً تَجْرِيْبِيَّا"، ومِنْ نَصِّهِ "تجْرِبَةً إبْدَاعِيَّةً"، و"مُقْتَرَحَاً جَمَالِيَّاً.

وإنِّي لَأحْسَبُ أَنَّ لإدْرَاكِ كُلِّ مَا تَقَدَّمَ، إدراكاً مَعْرِفيَّاً وجَمَالِيَّاً مُتَواشِجَاً، أَنْ يُؤَسِّسَ لِأخْذِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الآتِي مِنْ الْعُمْقِ المَعْرِفيِّ الْجَماليِّ الَّذِي أَدْرَكَهُ سَابِقُهُ إلى عُلُوٍّ رُؤْيَويٍّ، ورُؤْيَاوِيٍّ، وَجَمَالِيٍّ، أَبْهَى وأَسْمَى، وأَجَلَّ وأَجْمَلَ.

ولَعَلَّ فِي تَوضِيْح أَيمَن حسَن أَنَّهُ "أكَادِيْمِيٌّ ومُطَّلِعٌ على نَظَريّاتِ القِراءَةِ والْكِتَابَةِ النَّقْديّه"، أَنْ يُعَزِّزَ صِدْقِيَّةَ مَا ذَهَبْنَا إِلِيْهِ فِي الفَقَراتِ السَّابِقَاتِ، وأنْ يَفْتَحهُ عَلَى مَا يُوَسِّعَ الْحِوارَ التَّفَاعُلِيَّ حَولَهُ ويُعَمِّقُهُ، وعَلَى مَا يُؤَكِّدُ صَوابِيَّةَ المَنْظُورِ التَّأَمُّلِيِّ الَّذي أَضَاءَ تَبَصُّراتِنَا فِي الفَرْضِ الرِّجْرَاجِ، ولا نَقُولُ الْخُلاصَةَ الْمُؤَصَّلَةَ، القَائِلِ إنَّ أَفْضَلِ نَاقِدٍ لِلشَّاعِرِ (لِنُصُوصِ الشَّاعِرِ) "هُوَ الشَّاعِرُ نَفْسُهُ"! وإلى ذَلِك، بَلْ وتَأَسِيْساً عَلَى مَا تَنْطَوي تَبَصُّراتِنَا عَلَيْهِ، مِنْ تَلاقٍ مَع جَوهَرِ الرُؤْيَةِ الَّتِي


صادق كويش

يَتبَنَّاهَا أيْمَن حَسن للشِّعْرِ والشِّعْرِيَّةِ، والَّتِي حَفَّزتْ، وحَدَّدَّتِ اتِّجاهَ، الأعَمَّ الأَغْلَبَ مِن إجَابَاتِهِ عَلى أسْئِلةِ، فَإِنَّنا لَنُؤَكِّدَ حَقِيْقَةَ أنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ الأصيْلَ فِي إبْداعِيَّتَه وجَماليَّاتِهِ، يَظَلُّ هُوَ، وحْدَهُ، المرآةَ المُعَرَّفَةَ، الكَانِزةَ فِي أَعْمَاقِهَا البُؤَرِيَّة الشَّاسِعَةِ بُؤَراً مُشِعَّةً تُؤَهِّلِهَا لِلوقُوفِ، بِجَلالٍ وجَمَالٍ وثَراءٍ تَأْوِيْلِيٍّ، إزاءَ مَا يَربُو عَلَى الْحَصرِ مِنَ المَرايَا الْمُتَنَاظِرةِ مَعَهَا، والْمُتَجَاوِرةِ مَعْ بَعْضِهَا بَعْضَاً، والتَّي تَتَجَلَّى فِي نُصُوصٍ نَقْدِيَّةٍ رَصِيْنَةٍ، لِكَونِهَا نُصُوصَاً مُفْعَمَةً بِتَعَدُّدِ مُسْتَوَيَاتِ القِراءَةِ والتَّفَحُّصِ الاسْتبْصَاريِّ، وبالتَّأْويْلِ الْمَفْتُوحِ عَلَى مُمْكِنَاتِ إعَادةِ التَّأْويْلِ، وهُمَا السِّمَتَانِ النَّاهِضَتَانِ، دائِماً وأبَداً، عَلَى إدْراكِ التَّواشُجِ الوَثِيْقِ بِيْنَ الرَّؤَى الشِّعْرِيَّةِ والْجَمَاليَّاتِ الَّتي تَصُوْغُ كَيْفِيَّاتِ قَوْلِهَا بِجَمَالٍ شِعْرِيٍّ فَاتِنٍ، وأَخَّاذٍ!

أَمَّا مَعِ الاحْتَمال الثَّانِي، أو مَعِ الْحَالَةِ الثَّانِيَة، فَسَنَكُونَ إزاءَ وضَعٍ أَبْسَطَ بِكَثِيرٍ مِنْ الْوَضِعِ السَّابِقِ بالِغِ التَّعقِيْدِ والتَّرِكِيْبِ، والَّذي يَتَطَلَّبُ الْمزِيْدَ مِنَ الإفْصَاحِ الْمُفْضِي إلى تَوضِيْحِ مَا قَدْ خَلُصَتْ مُقَارِبتُنَا التَّأْسِيْسِيَّةُ السَّابِقَةُ إلِيْهِ، بِرَغْمِ كَثَافَتِهَا الإيْحَائِيَّةِ وتَركُّزِهَا. ولَعَلْنَا نُشِيْرُ، ابْتِدَاءً، إلى مُعْطىً أَوَّلِيَّاً يَقُولُ إنَّهُ مَا مِنْ شِيْءٍ يُمَيِّزُ هَذَا الاحْتِمَالِ أَبَلَغُ فِي البَسَاطَةِ، والسَلَاسَةِ، وغِيَابِ التَّعقِيْدِ، مِنْ حَقِيْقَةِ أَنَّ الشَّاعِرَ المُبْتَدئَ لِيْسَ "أَكادِيْمِيَّاً" مُجَرِّبَاً، ولَيْسَ مُطَّلِعَاً "عَلى نَظَرِيَّاتِ القِراءَةِ والْكِتَابَةِ النَّقْدِيَّة"، ولا يَتَبَنَّى مَنْهَجَاً نَقْدِيَّاً مُسْتَورداً، بِكُلِّيَّتِهِ، مِنْ ثَقَافَةٍ أُخْرى، ولا يُحِسِنُ شِيْئَاً بِشَأنِهِ سِوى "إسْقاطِهِ الْحَرْفِيِّ الْمُتَعَسِّفِ" عَلَى نُصُوصٍ شِعْرِيَّةٍ عَرَبِيَّةٍ تَتَأَبَّى عَلِيْهِ، نَاهِيكَ عَنْ أنَّهُ شَاعِرٌ بَادِئٌ لَيْسَ مُتَقَوقِعَاً عَلَى تَصَوُّرٍ مُكْتَمَلٍ حَولَ مَفْهُومَيِّ الشِّعْرِيَّةِ والشِّعْرِ، ولَيْسَ واعِدَاً نَفْسَهُ بِاقْتِداءِ، أو بِخِلافَةِ أَحَدٍ مِنَ الشُّعَراءِ، ولَمْ يُشَكِّل لِنَفْسِهِ، لأسْبَابَ مُدْرَكَةٍ أَو غَيْرَ مُدْرَكَةٍ مِنْ قِبَلِهِ، مَوقِفَاً سلْبِيَّاً مِنَ النَّقْدِ والنُّقَادِ، ورُبَّمَا مِنَ الثَّقَافَةِ والْمُثَقَّفِينَ!

مَع هَذَا الاحْتِمَال، سَيَتَبدَّى الشَّاعِرُ "ذَاتَاً إنْسَانِيَّةً مُبْدِعَةً"، مُنْفَتِحَةً بَلا قُيُودٍ عَلَى النَّقْدِ والنُّقَّاد، بَلْ وتَنْشُدُهُمَا نَاشِدَةً مِنْهُمَا، بِصِدْقٍ ولَهْفَةٍ، الرَّأيَ والإرشَادَ والنُّصْحَ. ومَا هَذَا إلَّا لِكَونِهَا "ذَاتَاً إنْسَانِيَّةً حَقِيْقِيَّةً" تَسْعَى، بلَهْفَةٍ لَاهِبَةٍ، لِأَنْ تُجَلِّي فِي الْوُجُودِ وُجُودَ "ذَاتِ شَاعِرَةِ" تَتُوْقُ لِتَجْلِيَةِ ذَاتِهَا الإنْسَانيَّة الْكُلِّيَّةِ فِي شَتَّى مَداراتِ الْوُجُودِ؛ وهِيَ، إلى ذَلِكَ، تُدْرِكُ، بِعُمْقٍ مَعْرِفِيٍّ وسِعَةِ أُفُقٍ، الأَهَميَّةَ التَّأْسِيْسِيَّةَ الجَوْهَرِيَّةَ الَّتي تَحُوْزُهَا تِلْكُمَا الذَّاتَيْنِ، كَذَاتِيْنِ مُلْتَحِمَتِينِ فِي أصْلَابِ كَيْنُونَةٍ وُجُوْدِيَّة وَاحِدةٍ، لِتَحْفِيزِ إطْلاقِ أيِّ عَمَلِيَّةٍ إبْداعِيَّةِ، بلْ إنْهَا لَتُدْركُ ضَرُوْرةَ وُجودِهِمَا التَّفَاعُلِيِّ، والمُتَواصِلِ، مَعْ جَمِيْعِ مُكَوِّنَاتِ الْوِجْدانِ الْكُلِّيِّ لِأَيِّ "أَنَا شَّاعِرَة"، لإنْهَاضِ صَيْرورَةِ الإبْداعِ الشِّعْرِيِّ وُصُولاً إلى مِيْلادِ نَصٍّ شِعْرِيٍّ مُفْعَمٍ بالصِّحَةِ اللُّغَوِيَّةِ، والتَّدَفُّقِ الرُّؤْيَوِيِّ، وطَلاقَةِ الْخَيَالِ، كَمُكُوِّنَاتٍ تَأسِيْسِيَّةٍ تُتِيحُ للنَّصِّ الشِّعْرِيِّ الْوَلِيْدِ أَنْ يُجَلِّي وُجُودَ عُنْصُرٍ جَوْهَرِيٍّ مِمَّا خَفِيَ، أو غَمُضَ، مِنْ تَجَلِّيَاتِ الْجَمَالِ الإنْسَانِيِّ الْحَيَاتِيِّ الْوُجُودِيِّ الَّذي لا يُسَلِّمُ إشَاراتِهِ الْوامِضَةِ إلَّا لإنْسَانٍ شَاعِرٍ "يَحْيَا شِعْرِيَّاً عَلَى الأرضِ"، فَيَلْتَقِطُ مَكْنُوزاتِ تِلْكَ الإشَاراتِ، ويُشَكِّلُ، فِي قَصَائِده، مَداراتِ أَكْوَانِهَا الشَّعْرِيَّةِ الْمُمْكِنَةِ، والْمُومِئَةِ إلى مَدَاراتٍ وأكَوانٍ لَمْ يَكْتَشِفْهَا أَحَدٌ بَعْدُ!

مَعْ حُضُورِ "الذَّاتِ الشَّاعِرةِ" عَلَى هَذَا النَّحْوِ الإيْجَابِيِّ المُقدَّرِ عَالِيَاً، والْوَاعِدِ، سَتَتَحَقَّقُ غَايَةُ سَعْيِهَا الْحَيَوِيِّ لِبنَاءِ ذَاتِهَا، عَبْرَ إمْعَانِهَا فِي قِراءَةِ النُّصُوصِ النَّقْدِيَّةِ الْعَامَّةِ

ومَعْ حُضُورِ "الذَّاتِ الشَّاعِرةِ" عَلَى هَذَا النَّحْوِ الإيْجَابِيِّ المُقْدَّرِ عَالِيَاً، والْوَاعِدِ، سَتَتَحَقَّقُ غَايَةُ سَعْيِهَا الْحَيَوِيِّ لبِنَاءِ ذَاتِهَا، عَبْرَ إمْعَانِهَا فِي قِراءَةِ النُّصُوصِ النَّقْدِيَّة الْعَامَّةِ، والمُتَخَصِّصَة بِالشِّعْرِيَّةِ وجَمَالِيَّاتِ الشِّعْرِ، وتِلْكَ الَّتي تُقَارِبُ، نَقْدِيَّاً، النُّصَوصَ الشِّعْرِيَّةَ الَّتي تُبْدِعُهَا هِيَ، أو الَّتي يُبْدِعُهَا سِوَاهَا، وكَذَلِكَ عَبْرَ التَّواصُلِ الْمُبَاشِرِ، مِنْ قِبَلِهَا كَ"ذَاتِ شَاعِرةٍ"، مَعِ النُّقَّادِ كَ"ذَوَاتٍ نَاقِدةٍ"، لمُحَاوَرَتِهِم، وللإفَادةِ مِنْ نُصْحِهِم وتَوْجِيْهَاتِهِمْ ونَقْدِهِم للنُّصُوصِ الْمُقْتَرَحَةِ مِنْ قِبَلِهَا كَذَاتِ شَاعِرةٍ تَولَّتْ أمْرَ بِنَاءِ نَفْسِهَا بِنَفْسِهَا، وذَلِكَ عَلَى نَحْوٍ يَدْعَمُ حِرْصَهَا عَلَى رَفْدِ هَذَا البِنَاءَ بِكُلِّ مُقْتَضَياتِ تَكَوُّنِهِ الْجَمَاليِّ والمَعْرِفِيِّ الْكَفِيْلِ، وحْدَهُ، بِإكْسَابِهَا مُقَوِّمَاتِ "كَيُونَتِهَا الْوُجُوْدِيَّةِ"، كَذَاتٍ شَاعِرةٍ تُجَلِّي جَوهَرَ "الذَّاتِ الإنْسَانِيَّة الشَّاعِرةِ الْمُبْدِعَةِ الْخَلَّاقَة"؛ أيْ الذَّاتِ الْجَدِيْرَةِ بِوجُودِ شِعْرِيٍّ جَوْهَرِيٍّ يُسَوِّغُ سَعْيَ "الشَّاعِرِ الْحَقِيْقيِّ عَنْ حَقٍّ" إلى إدراكِ مَكانَةٍ وُجُوْدِيَّةٍ حَقِيْقِيَّةٍ فِي الْوُجُود.

وبِحُضُور "الذَّاتِ الشَّاعِرةِ" عَلى النَّحْوِ المُكَثَّفِ الَّذي سَعَتِ الفَقْرةُ السَّابِقَةُ إلى جَلائِهِ، تَنْفْتَحُ أَمَامَ "الشَّاعِرِ الْحَقِيْقِيِّ" أَوْسَعُ الإمْكَانِيَّاتِ والآفَاقِ الْكَفِيْلَةِ بِإِشْبَاعِ مَا يِسْكُنُهُ مِنْ صَبْوَاتِ وَلَهٍ لَاهِبٍ لِأَنْ يَكُونَ شَاعِراً مَقْرُوْءَاً، مَرْمُوقَاً، ولا يَكُفُّ النَّاسُ عَنِ انْتِظارِ جَديدِ نُصُوصِهِ الشِّعْرِيَّةِ، وقَصَائِدِهِ، لا لِسَبَبٍ سِوى أَنَّهَا مَانِحَةُ آمَالٍ إنْسَانِيَّةٍ مُؤَصَّلَةٍ، وفَاتِحَةُ آفَاقٍ حَيَاتِيَّةٍ وَوُجُودِيَّةٍ مُمْكِنَةٍ وقَابِلَةٍ لِلاتْسَاعِ والْعُلُوِّ، ومَا ذَاكَ إلَّا لِعُلُوِّ إبْدَاعِيَّتِهَا الشِّعْرِيَّةِ الإنْسَانِيَّةِ والرُّؤْيَوِيَّةِ المُتَواشِجَةِ، ولِخُلُوِّهَا مِنَ الأَخْطَاءِ والهَفَواتِ والهِنَاتِ، ولِتَميُّزِهَا بِبلْورةِ رُؤَىً حَيَاتِيَّةٍ وُجُودِيَّةٍ خَلَّاقَةٍ، وبابْتِكَارِ جَمَالِيَّاتِ كِتَابَةٍ شَعْرِيَّةٍ تُكْسِبُهَا مِنَ الْقِيْمَةِ الرَّؤْيَويَّة والْجَمَالِ مَا لَنْ يَكونَ لَهَا بِمَعْزَلٍ عَنْهُمَا وقَدْ تَواشَجَتْ عَنَاصِرُهُمَا الْمُلْتَحِمَةُ فِي أَصْلابِ جَمِيْعِ مُكَوِّنَاتِ هَذِه النُّصُوص الشِّعْرِيَّةِ، وفِي تَشَكُّلاتِ بُنَاهَا الصُّغْرى، وفِي شَكْلِ الْبَيْتِ الْكُلِّيِّ الَّذي بَنَتْهُ لِنَفْسِهَا وسَكَنَتْهُ مُنْتَظِرةً قُدُومَ القَارِئَاتِ والقَارِئِيْنَ لتَسْتقْبِلِهُم، بِتَرْحَابٍ، فِي رحَابهِ الْمُؤَثَّثَةِ بِالْجَمَالْ.

ناقد وشاعر من فلسطين مقيم في براتسلافا

صادق كويش



أربع قصائد

ليث الصندوق

الصاخبون

لم يعد صوتهم مسموعاً

أولئك الصاخبون

الذين أرعبونا بالوحوش التي تطلّ مزمجرة

من غابات أفواههم.

***

كانوا لا ينامون

فقد استبدلوا أحداقهم بالحناجر

وأهدابهم بالألسنة

وحتى إذا ما ناموا

فألسنتهم تتسلل إلى بيوتنا

تتلوّى

وتفحّ

وتُغادر محملة بالغنائم.

***

أولئك الصاخبون صمتوا فجأة

صاروا يُقيمون تحت المناضد

حفلاتٍ للنبسِ في آذان المزهريات

لقد يتمتهم مُكبّرات الصوت المعطوبة

فصاروا يبحثون عن مُتبنين

يُصغون لقرقرة بطونهم.

***

هم أنفسهم ما عادوا يسمعون أصواتهم

فقد تخاصمت أسنانهم داخل أفواههم

وافترقت عن بعضها إلى الأبد

صمتوا فجأة

والأعاصير التي ضفروها بألسنتهم

التفّت على أعناقهم

وخنقتهم.

فرصٌ ضائعة

ربما لم أكنْ أُحسِنُ التصويب

فضيّعتُ الكثيرَ من الفرص

كنت أحسبُ الفرائس زملائي في المهنة

فتركت الكراكي تتخذ من شعري عشّاً

والغزلان تدخل خيمتي

لترضع من أصابع قدمي.

**

أنا صيّادٌ فاشل

رصاصاتي تصدأ في جيبي



فأنثرها سماداً بأواني الزهور

لم أشعر يوماً بفداحة خسراني

ما دامت قدمي لم تعلق في شباكي

تغافلتُ عن إخفاقات بندقيتي

متذرعاً أنها تعاني من الحَوَل.

***

أنا صيّادٌ غافل

تمرّ بي الطرائد مستعرضة كراديسها

فأقف مؤدياً التحية العسكرية

الهداهدُ تنزع أعرافها من رؤوسها

وتتوّجني بها ملكاً

والأفيال المتعبة من ثقل خراطيمها

تؤجّرها كتلسكوباتٍ للسوّاح

كم من مرّة لبستُ ذئباً

متوهماً أنه معطفي؟

ولم أتبيّن حقيقته حتى عوى على كتفي

وقفز يُطارد الجموعَ المرعوبة

كم من الفرص انتهزتها لإنقاذ فريسة ؟

السماء مغطاة بأسراب طيور

أنظر عبرَ سبطانة بندقيتي إلى الأعلى

فلا أرى سوى قوس قزح.

***

أنا صيّادٌ طيّب

بندقيتي معبّأة بالرصاص

لكن الطرائد تعلم
أن رصاصاتي ليست للقتل
بل للتحذير.

طفولة ماكرة

أطفال بسراويل مثقّبة من لدغات النحل
يُمسكون بزعانف الأرصفة
ويوسعونها ضرباً
يكسرون مصابيح الشوارع
رجماً بأسنانهم المقلوعة
ثمّ يضحكون على بكاء الزجاج المهشّم
وشتائم الضوء المسكوب.

***

أطفالٌ من دخان
يُحلّقون في السماء
فيعيدهم صراخ الأمهات إلى المهود
مُتّصلين بحبل من مِزق السراويل
بعضهم يتسلّح برضّاعات مليئة بالدبابيس
وبعضهم يطوي حفّاظته تحت إبطه
بانتظار ساعة الهجوم
ينسلون كالأجنّة من بطون الأزقة
ساحبين وراءهم جيشاً من الصراصير
يتخفّونَ
مُتّخذين من قبعات الأشجار سواترَ ورَبايا
يموعون كالدُهن بمقلاة القمر المحروقة
يطيرون كالخفافيش
مُستعينين بأجنحة من جوارب آبائهم
يتعقّبونَ عمّال الصيانة قفزاً فوق بطون النائمين
فيتعرّفون على أنساب المصابيح المُستبدلة
ليسهل عليهم التكسير.

***

عصابات من الأطفال
يتكاثرون كالقمّل على جلود الجدران
وفي شعر الأزقة المقصوص بأفواه القمل
رؤوسهم مطارق لمسامير العِناد
أنوفهم مداخن لحرائق القمامة
أفواههم سبطانات للضحك المُرّ
صدورهم مستودعاتٌ للسموم
وفنادقُ للجراثيم
يُهشّمون أضلاع الشوارع
بنفخ الشتائم في رئات مواسير المياه القذرة
يُذلّونَ الأعمدة بسكب الضياء في البلاليع
أملهم أنهم بعد ألف عام
سيندمون على التفريط بأسنانهم في لُعبة خاسرة
فيعتذرون لسراويلهم المثقّبة
ويلمّون في طشوت ما أهرقوا من الضياء
ويعتذرون لعمّال الصيانة
بتكسير المزيد من المصابيح.

تحايا المُدن

المدن التي مررتُ بها
ظلت تتعقبني
أتلفتُ أينما تنقّلتُ
فأراها ورائي
وبيدها عدسة مكبّرة
أينما نُمتُ



ليث الصندوق

تتسلل تحت لحافي
وهي من خجل تحجب وجهها بصخب المتسوّقين.

***

كم من المدن مررتُ بها ؟
كم من المدن طبعتْ قدميّ العاريتين
على صمتها الساخن ؟
كم من المدن لَصَقتْ شموسها على جلدي ؟
وحين نزعتها تدفق الدم.

***

مثل طفل يسحب وراءه لعبته
أسحب المدن التي أخرجها من خزانة الفرح
أسحبُ جسورها التي تثغو
وهي تعلفُ الأمواج
أسحبُ غيوم الذكريات التي تُمطرُ في جيوبي
ألبسُ الأرصفة كالسراويل
والمروجَ كالقِمصان
وأصعدُ التلال على دراجة
عجلتاها عدستا نظارتي الطبيّة.

***

المدن التي مررتُ بها
ظلّتْ تُرسل لي قبلاتها ببريد النسيم
أما التي عشتُ فيها
فما زالت حدائقها تتنفّسُ من رئتي.

شاعر من العراق



سرد

أشباح

محمود خيرالله

عن الحنان المُتساقط من جِلباب أمي

أشعرُ أنَّني عمَّرتُ طويلاً، أكثر من نَبتةٍ زرعها أبي في حديقةِ البيت، وأضعاف عمر الديوك المُشاكسة التي ربَّتها أمي "فوق السطوح"، أشعر أنني عمَّرتُ، لدرجة أنني أصبحتُ أقل طاقة من نملةٍ تعيش وسط الجحافل التي عشَّشت وربما لا تزال كشريكٍ تحت أرضي في بيتنا القديم، الذي بناه أبي مقابل أربعة أعوام من الغُربة، باعتزاز فقيرٍ يتوق إلى مِلكيَّة بَيْت.

حين كنتُ صغيراً كنتُ أسحقُ النملَ وأنا أمشي تحتَ حذائي، كنت أشعر بالغيرةِ منه، لأنّ أمي كانت تعتبره واحداً من أبنائها، تعامله بوصفه جزءاً من مكوِّنات البيت، له أيامُه وظروفه، وأنه حتى النمل. يستحقُّ أيضاً أن يعيش، وأن يخوض. ولو تحت البلاط. طريقته في صُنع الحياة، كنتُ أفهم أنها تتركنا نراقب النملَ لكي نتعلم أن نزرع الأمل، لنتعلم أن الكائنات الضعيفة عليها أن تتشبَّث بالحياة أكثر، وألا تتوقّف. أبداً. عن العمل. ذات مرة، بينما كنا نطارد الحشرات الصغيرات التي تُفسِد أيامنا، كان بإمكاننا أن نرى النملَ يرقصُ مُحتفلاً بتلك الولائم القبيحة التي يواجه بها جوع الأيام المُقبلة.

النملاتُ الصغيراتُ كانت تتعثَّر أحياناً، حين أهاجمها لأقيسَ قدرتها على الصمود، لكنها بكل عنادٍ كانت تواصل العمل، تتلقى الضربة من دون أن تسقط، وكلما أنَّ فريقٌ تحت الأحمالِ الباهظة لأجنحة ترفرف من دون فراشاتها أو أرجل تجري بمفردها في الهواء، جاءت نملاتٌ جديدات لتُكمل المسيرة، لتصل "المؤونات" إلى مثواها قبل الأخير، هناك دائماً تحت البلاط، حتى النمل كان يشعر في بيتكِ بالتزام أخلاقي تجاه أجيالهِ المُقبلة.. يا أمّي.

بشرٌ بأحجامٍ دقيقةٍ يكْبَرون في تجاعيدي

بعد كل هذا العمر

فاتني أن أدركَ هذه الحقيقة البسيطة..

أنني بينما كنتُ طوال حياتي أضحك أو أبكي، أفكر أو أبتسم، أُحب أو أكره، أصلي أو أُغني، فاتني أنني بينما كنتُ ألوذ بقلبي، أو أجري في الطريق وحدي، فاتني أن أتذكر وأنا أنحني تحت وطأة الأسقف المُنخفضة، أو أفرد قامتي منتصباً في الثورة، فاتني أن أدرك هذه الحقيقة البسيطة، وهي أنَّ بشراً بأحجامٍ دقيقةٍ يكبرون. كل يوم. في تجاعيدي، أنّ جيشاً مترابطاً من الجوعى المذعورين يولدون عادةً من الأفراح والأتراح، من تشقّقات الوجوه وانحناءاتها، هؤلاء الصغار الدقيقون الذين ينبتون تحت العيون وعلى جانبي الفم، وفي الخطوط الطويلة التي تحملها الرقاب والأيدي، هذه الجيوش التي تبقى في حالة تأهب إلى أن يأتي الموت، ساعتها سوف يبدأون في التهامي على مَهلٍ، قبل أن يبدأوا دورةً حياة كاملة كبشر، يدخلون الأرحامَ، لكن بعضهم فقط هو الذي يُولد حاملاً ملامحي.

قميص بمربعاتٍ كبيرة فوق الصّدر

ذاتَ فجر، جرَّبتُ أن أكون شَبحاً. جلستُ في الشُرفة، أطفأت الأنوار فجاء لص يحومُ حول "حبلِ غَسيل"، عينه كانت على الأطراف المستسلمة لقميص ذي مربعاتٍ كبيرة ومتوهجة فوق الصدر، كنتُ أجلس في الشرفة المقابلة، لأدخِّن يأسَ رجل لا يريد أن ينتمي إلى هذا العالم، وخمنتُ خطته: يصعد فوق شجرة مائلة، ليخطف القميص. الذي كان شائعاً كالذباب. ويفر.. أراد أن يتأكّد أولاً أنّ لا أحد في هذه الشرفات النائمة يُمكن أن يراه، اختار ركناً هَشّاً من الجدار ثم خلع ملابسَه وأخذ يتلفت برأسه مبحلقاً في النوافذ والشرفات، جلس كأنَّه يتغوَّط، فلم أنطق بحرف، اطمأن، رفع البنطال ثم صعد بهمَّة فوق الشجرة، مَد أصابعَه فصرخت: "حرامي.. حرامي"، ارتبك اللصُ وألقى نفسه من أعلى الشجرة، حين هبط كادَ أحد كتفيه أن يُلامسَ الأرض، نهض مفزوعاً وبدأ يجري بسُرعة إلى أن اختفى بين البيوتِ، كأنني كنتُ شَبحاً يحرسُ غيبةَ نائمين، وكأنَّه كان شاعراً فشل في رؤية الأشباح التي تحكم العالم على أطرافِ المُدن.



أسامة دياب

شاعر من مصر

شعر

اختلال الذاكرة

13 قصيدة

علي مواسي

لونٌ مُنْسَحِب

سجائرُ تنسكبُ مثلَ ماءٍ باردٍ في الرّثاث
في أصابعَ تحرّكُنا خطوطًا ودوائرَ في قماشةِ الأرض
تمشي دونَ أن تعرفَ جهاتِها
حيثُ الشّكلُ الّذي يصيرُ بُقْعَةً عَلَيَّ الآن
أزرقُ
لا لونَ
له.

كوابيس الجنرال

بَعْدَ أنْ تصيرَ لي تجاعيد
ويقرّرَ الجلدُ أنَّهُ آنَ أوانُ العظام
ستبيضُ دودةٌ في إحدى عينيّ
وعندما يخرجُ أطفالُها إلى العتمةِ
ستحكي لهم قصصًا مضيئةً عن تاريخِ أعضائي
بينما يُحَسِّنُ النَّسْلُ الجديدُ من جودةِ تربتي
فتنمو كوابيسَ من النّوعِ الطّويلِ
في ليالي الجِنرال.

أثر الفراشة

لو تأمّلَ العالمُ دوائرَ الأيادي على زجاجِ السيّاراتِ المنتشرةِ في العالم
خفيفةً مثلَ انتقالٍ من الأخضرِ إلى الأحمر
لكانَ اسمُ النّظريّةِ قدِ اختلف
لكنّ كسورَهُ العشريّةَ احتاجتْ إلى استعارةٍ أرقَّ
مِنَ اتّساخِنا.

كورونا

حيث روائحُ البولِ، وبقايا التعاطي، وكلابٌ تختلطُ بالإنسانِ
وإنسانٌ يبحثُ في الحاوِيات، وحاوياتٌ منتفخةٌ من بقايا الحَجْرِ،
وحَجْرٌ يُخْرِجُني باسمِ المَشْيِ كي لا أُصابَ بالاكتئاب
أرفعُ أسمى آياتِ الشُّكْرِ إلى حماقَةِ العالمِ المنسوبةِ إلى خفّا ش
فقدْ جعلتْني مثلَ شارعٍ فارغٍ خفيف
لا أحدَ فيه غيرُ أهلِهِ الشرعيّينَ
الّذينَ لا يظهرونَ في فيديوهاتِ
الإنفلوينسيرز.



أسامة دياب

الذّاكرةُ الخائنة

إن لم تَخُنّي الذّاكرة
فإنَّ هذهِ العلاماتِ مِنْ أثرِ انفجارِ حربٍ قريبة
أو مِنْ أثرِ حادثٍ في ضبابِ الطّريق
أو من أثرِ اختلالِ توازنِ درّاجةٍ حلّقَ بجسمي إلى بابِ محلٍّ أبو منير
أو من أثرِ أظافرَ تنهشُ في الظَّهْرِ تحتَ وطأةِ رغبتِها بالمزيد
لكنّها خانتني،
كما تفعلُ دائمًا،
هذه العلاماتُ
سكاكينُ كان يخبّئُها لكَ كلَّ مرّةٍ فائضُ سذاجتِك.

ثقوبٌ سوداء

تَنْفَتِحُ في طريقِكَ ثقوبٌ
لها أنْ تنتهي بِكَ إلى الأسودِ

لو لم تعرفْ أينَ خبّأتَ مفاتيحَ إغلاقِها
الغرقُ لا يحتاجُ أكثرَ مِنْ استنزافِ التيّارِ للعضلات
العضلاتُ مهما كانت قويّةً وماهرة
سترتخي.

بعدَ كلِّ هذا المشي

حفاةً مشينا كلَّ هذا الرّيف
أهدينا للطّريقِ وجوةَ أقدامِنا
وأهدَتْنا الطّريقُ خشونَةَ الأحافير
ثمَّ لم نَجِدِ النّهر:
ابتلعهُ البحرُ عن آخرِهِ
أو جَفَّ من أثرِ
احتباسِنا.

اليوم الأخيرُ من العالم

نجمَعُ التماثيلَ والجثثَ المحنّطة،
نزجّها في المتاحف،
ماذا نريدُ أن نَحْكي لأنفسِنا؟
أنّ الموتَ يلاحقُنا في كلّ زقاقاتِ التّاريخِ ولا يُمْسِكُنا؟
أم أنّا أصغرُ مِنْ رَكْضِهِ فينا؟
ستهبُّ الرّيحُ،
يعلو الموجُ،
تتجمّدُ أطرافُ الأرضِ
وتَخْرُجُ نيرانٌ مِنْ روحِ الماءِ، فنطفو
ومعنا كلُّ
شواهدِنا.

شفّاف

نارٌ في باطنِ كفّي
مِنْ وحيِ الصّحراءِ الممتدّةِ في الصّمت
أمسحُ وجهَ العالمِ بالنّور
فيفتحُ عينيهِ ويبصرُني
شفّافًا لا أبصرُ
نفسي.

أقدامٌ لمغادرةِ الأرض

جرحٌ في ملح
تنبتُ غابة
تهدي للعالمِ أقدامًا
كي تمشي الأرضُ المبتورة
وتغادر.

دون أن تبتلّ الطّريق

هيّا أيّها القاربُ الخفيف
خُذْ ضَعْفَنا في جولةٍ قصيرةٍ
ليتحسّنَ مزاجُه،
فهوَ منذُ اختلالِ موادِّ الذّاكرة
لم يعدْ يحبُّ الاختلاط
لم يعدْ يرى المتعةَ في الأشياء
يصعبُ عليهِ مغادرةُ السّريرِ
رغمَ أنّهُ مِنْ سلالةِ فلّاحينَ يسبقونَ الشّمسَ دومًا في موعدِها مع الأرض
خُذْه
اقطفْ لَهُ أصنافًا جديدةً من ضفّةِ التّجربة
اجعلهُ يُصْغي للعصافيرِ في ورشةِ الرّيح
دَعْهُ لو رغبَ
أنْ يمشي الماءُ تحتَ قدميْه
دونَ أنْ تبتلَّ
طريقُه.



أسامة دياب

الطّريقُ إلى بلغراد

كلّ الطّرقِ مغلقةٌ بأمرٍ مِنْ حكوماتِ الجائحة
طريقُ الثّلجِ إلى هذهِ المدينةِ
وحدَها كانتْ مفتوحةً أمامَ هروبيَ مِنْ حَبْسِيَ الاختياريِّ في الرّماديّ
كانت الحياةُ تصنعُ مؤامرةً مع ابتسامةٍ
تقفُ بأحمرِها البسيطِ لدى حصانِ السّاحةِ
تنتظرُ يدًا تلمحُها من بعيدٍ
فتطيرُ إلى كتفِها مثلَ خلاصٍ بطيءٍ
يحرّكُ في عينيْها خَجَلًا
مِنْ أثرِ الألمِ في
جسدي.

أرواحنا أحيانًا

في منشأةٍ تأكلُ حيطانُها نفسَها
غبارٌ مُضاءٌ بما في النّوافذِ مِنَ انكِساراتٍ
وتشقّقات،
تدورُ بالأسودِ،
غرابٌ أنيقٌ يشتهيها،
يغنّي لضعفِها الجميلِ حتّى يكبرَ على مهلِهِ،
فتنامُ
ويشمُّ
لحمَها.

شاعر من فلسطين مقيم في بلغراد



مقال

ترجمة الآداب الآسيوية إلى اللغة التركية

محمد حقي صوتشين

في هذا المقال سألقي نظرة سريعة على ترجمة الآداب الآسيوية بما فيها اللغة العربية إلى اللغة التركية. ونظرًا لتعذر دراستي لكافة آداب الشعوب الآسيوية ضمن نطاق المقال سأكتفي بدراسة صغيرة بخطوطها العريضة عن ترجمة الآداب الآسيوية بما فيها اللغة العربية إلى اللغة التركية. أستند في النظرة التاريخية إلى الترجمة الأدبية إلى اللغة التركية إلى مقال سبق لي وأن كتبته تحت عنوان "الأدب العربي في اللغة التركية" (صوتشين 2014).

من الناحية التاريخية، ثمة معطيات تدل على أن الترجمة بدأت لدى الأتراك أول مرة في عهد الأويغور. فقد تم التوصل إلى أن غالبية النصوص المكتوبة باللغة الأويغورية المكتشفة في الحفريات الأثرية يعتقد بأنها تعود إلى ما بين القرنين الثامن والثالث عشر وهي مترجمة. وعندما نستعرض المرحلة العثمانية نجد أن الحاجة إلى الترجمة تجلت في المجالات التجارية والسياسية والدبلوماسية والقانونية. ولأن للبندقيين أوسع علاقات مع العثمانيين كونهم يعملون بالتجارة عملوا على سد حاجتهم للمترجمين بواسطة خريجي المدرسة التي أسسوها عام 1551 وأسموها "صبيان اللغة".

اعتبر مثقفو التنظيمات أن "أدب الديوان" العثماني لا يتوافق مع الهوية القومية التركية، وهذا ما دفعهم إلى البحث عن هذه الهوية في الأدب المترجم. ولاعتبار فرنسا طليعية في الثقافة فقد أوليت الترجمة من الأدب الفرنسي اهتماماً خاصاً. وفتحت الترجمة باب التعرف على أجناس أدبية جديدة كالرواية والمسرح والنصوص الإبداعية التي لم يكن لها وجود في الأدب العثماني حتى القرن التاسع عشر، وساهمت بتطوير النثر التركي المعاصر. اجتمع أبرز كُتّاب المرحلة لتبادل المعلومات تحت سقف "غرفة الترجمة" المؤسسة عام 1832، و"مجلس العلوم" (بالتركية العثمانية: أنجُمَنِ دانِشْ) الذي بدأ حياته اعتباراً من عام 1839. وقد أنارت الترجمات المنجزة في غرفة الترجمة الطريق لمدونات ثقافية وسياسية.

يمكن وصف أسلوب الترجمة في تلك المرحلة بأنه تقليد وتكييف، حيث يستخدم المترجم في هذا الأسلوب النصَّ المصدر بوصفه مصدر إلهام فقط، وعلى الأغلب يبتعد عن النص الأصلي ذاك. على سبيل المثال كان أحمد مدحت أفندي الذي ترجم نصوصاً أدبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر يقرأ صفحة من رواية، ثم يكتب بالتركية ما علق منها في ذهنه. واختار أحمد وفيق باشا الأسلوب نفسه في ترجمته لموليير في الفترة نفسها.

وفي هذه الفترة نقل مترجمو الأدب الأوائل ثلاثة أجناس أدبية إلى اللغة التركية وهي الشعر الغربي والحوار الفلسفي والرواية. من أبرز مترجمي هذه الفترة يوسف كامل باشا وأحمد وفيق باشا وشمس الدين سامي وعبدالله جودت وحسين جاهد وحيدر رفعت.

تَرَكَ هذا الأسلوب في الترجمة، الذي ساد حتى النصف الأول من القرن العشرين، مكانه لنشاط ترجمي أكثر وعياً في السنوات الأولى من "عصر الجمهورية". في هذه المرحلة بدأت توجهات جديدة على صعيدي المجتمع والترجمة. نَفَّذَ "مكتب الترجمة" المُؤسس عام 1940 في بنية وزارة التربية الوطنية أكبر نشاطٍ ترجميّ نوعيةً وكماً في تركيا. شارك عدد من الكتاب والمترجمين في حملة الترجمة التي كُلّف بها وزير التربية في تلك المرحلة المثقف حسن علي يُوجيل وكلّ من صباح الدين أيوب أوغلو ونور الله أتاج. وقد تُرجم من الأعمال الغربية التي اعتبرت أنها ساهمت بالتنوير الأوروبي ما مجموعه 604 من الأعمال، منها 210 من الأعمال من الأدب الفرنسي، و90 عملاً من الأدب الألماني، و78 عملا من الأدب الروسي، و65 عملاً من الأدب الإنجليزي، و16 عملاً من



زهير حسيب

أدب الدول الأسكندنافية، بالإضافة إلى 34 عملا من الأدب والفكر الشرقي - الإسلامي بما فيها العربي والفارسي. وبشكل عام نُشرت ترجمة أكثر من ألف عمل حتى عام 1967.

أنجزت ترجمات "مكتب الترجمة" في إطار أسلوبي واعٍ مختلف عمّا كانت عليه الحال في المرحلة العثمانية. لم تكن تُقبل هنا ترجمات تقوم على التقليد والتكييف. من جهة أخرى بات يُعتمد على الترجمة من اللغة المصدر. لم يُسمح بالترجمة من لغة وسيطة إلا في حالةِ نَدْرة المترجمين عن اللغة المصدر. وقد أُعدّت قوائم تضمنت الأعمال الكلاسيكية لكي لا ترتبط خيارات الترجمة بالمزاج الشخصي على صعيدي الكاتب والكِتاب. تباطأت حركة الترجمة في تركيا بعد عشر سنوات نتيجة تغيّر التوجهات السياسية. وقد أصدرت "مجلة الترجمة" التي كانت تسلّط الضوء على النشاط العظيم لمكتب الترجمة 42 عدداً وسبعة مجلدات حتى عام 1947.

الترجمة من الأدب العربي

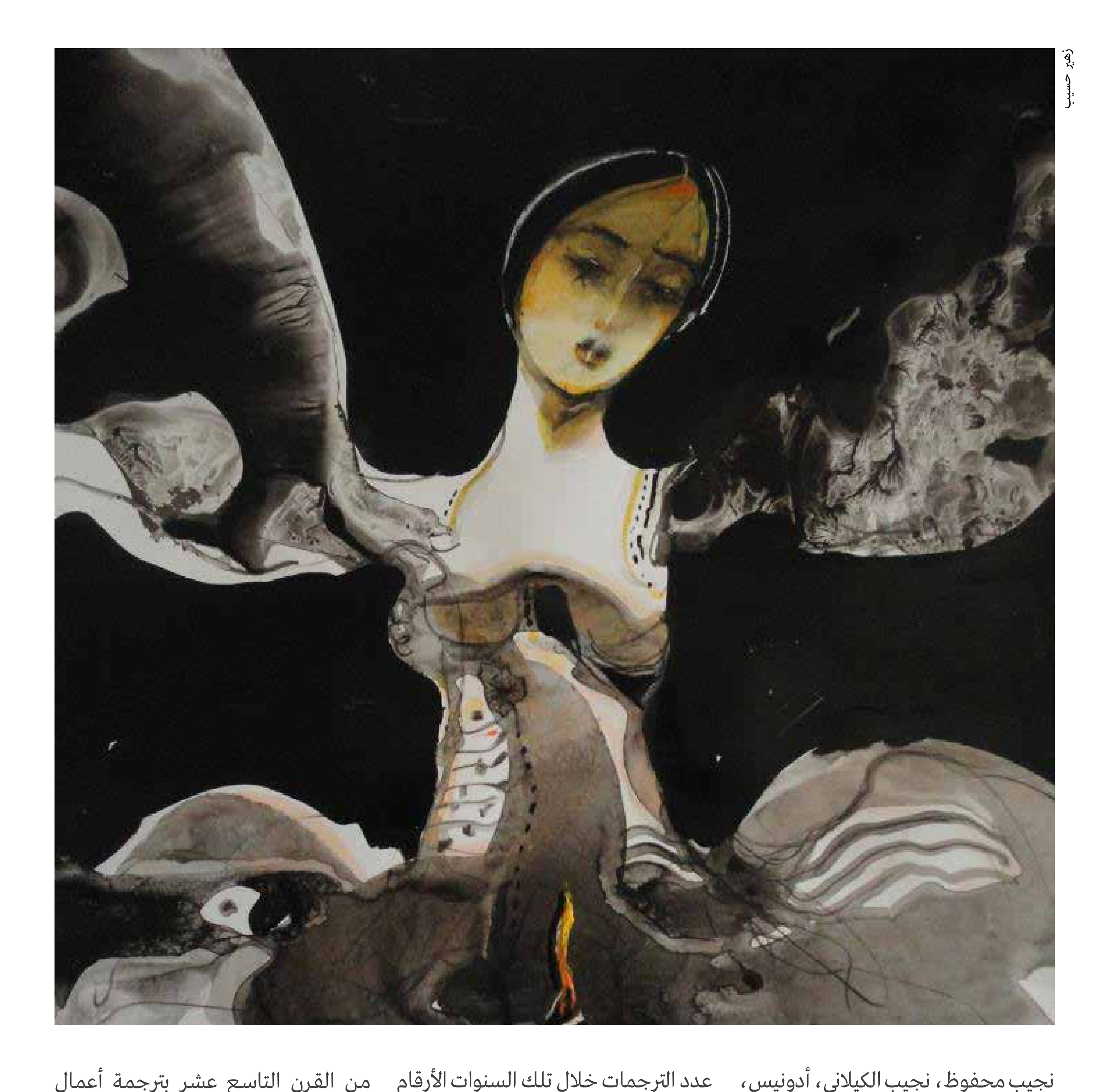
لعل سيرة بطولات الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد من أقدم ترجمات السرد إلى التركية حيث تُرجمت سيرته بعنوان "عنترنامة" سنة 1477. ترجَم معلقاتِ الأدب الجاهلي إلى التركية خمسةُ مترجمين في تواريخ مختلفة نظماً ونثراً. وكانت "لامية العرب" للشنفرى من الأعمال المترجمة إلى التركية. هذه الترجمات جميعها أُنجزت بعد تأسيس الجمهورية. في عام 1993 تُرجمت "قصيدة البردة" للشاعر كعب بن زهير.

تنوّعت ترجمات أدب العصر العباسي، فقد تُرجم كتاب محمد بن عبدالله بن ظفر الصقلي الذي عاش في القرن الثاني عشر "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" في وقت مبكر عام 1868. ويعتبر الصقلي النموذج الذي احتذى به مكيافيلّي الشهير في كتابه "الأمير".

ومن الأعمال المترجمة في وقت لاحق كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع وكتاب ألف ليلة وليلة ومقامات الهمذاني ومقامات الحريري وطوق الحمامة لابن الحزم الأندلسي وحي بن يقظان لابن طفيل والتوابع والزوابع لابن شهيد ورسالة الغفران للمعري.

أما الترجمة من الأدب العربي الحديث فقد كان لحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب عام 1988 دور في ذلك وأصبحت نقطة تحول في ترجمة الأدب العربي إلى التركية. أولى الترجمات إلى التركية في مرحلة ما قبل حصول نجيب محفوظ على نوبل كانت لكتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي. وصدرت ترجمة رستم بسيم لهذا الكتاب في القاهرة عام 1830. أكثر الكتّاب الذين تُرجمت أعمالهم في هذه المرحلة هم جورجي زيدان وجبران خليل جبران ونجيب محفوظ ونجيب الكيلاني وتوفيق الحكيم ونوال السعداوي والطيب صالح وغسان كنفاني. كانت دور النشر ذات التوجهات الإسلامية لها إقبال كبير على روايات جورجي زيدان ونجيب الكيلاني ذات المضمون التاريخي والديني. ترجم عدد من المترجمين بعض أعمال هذين الكاتبين إلى التركية، وطبعت مرات عديدة. على سبيل المثال، ترجمت من أعمال جورجي زيدان رواية "العباسة أخت الرشيد" خمس ترجمات بدءاً من عام 1923، وروايتا "عروس فرغانة" و"17 رمضان" ثلاث مرات، وروايات "أبومسلم الخراساني"، "عذراء قريش"، "صلاح الدين الأيوبي" مرتين، وصدرت هذه الترجمات في طبعات عديدة. ويعتبر نجيب الكيلاني من أكثر الكتاب الذين تُرجموا إلى التركية، حيث خضعت بعض كتبه لأكثر من ترجمة. يأتي جبران خليل جبران على رأس الكُتّاب الذين تُرجموا إلى التركية. والغالبية الساحقة من أعماله تُرجمت من الإنجليزية إلى التركية. أما نجيب محفوظ فقد كان من بين الكتاب الذين تُرجمت أعمالهم من الإنجليزية إلى التركية قبل فوزه بجائزة نوبل بأحد عشر عاماً، حيث تَرجمت غولير ديكمان روايته "زقاق المدق" عن الإنجليزية تحت عنوان "شارع فرعي"، وصدرت عام 1977. وتُرجم لكل من الكُتّاب المذكورين أعلاه عملٌ واحد قبل عام 1988.

ازداد الاهتمام بالأدب العربي بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، ولكن هذه الترجمات على الأغلب لم تتمّ من العربية مباشرة، بل من إحدى اللغات الأوروبية إلى اللغة التركية. تُرجمت كثيرٌ من الأعمال الأدبية العربية من لغات أوروبية وسيطة بسبب قلة عدد المترجمين الذين يترجمون الأدب من العربية مباشرة. لقد تُرجمت أعمال نجيب محفوظ وطه حسين والطيب صالح وتوفيق الحكيم ومحمد ديب وكُتّاب آخرين إلى التركية من لغة أوروبية وسيطة. مع هذا فقد طرأت زيادة على ترجمة الأدب العربي إلى التركية من العربية مباشرة في الفترة الأخيرة. وحسب إحصاء قمنا به عام 2019 فقد وصل عدد الأعمال الأدبية إلى اللغة التركية عبر العصور ما يقارب 480 عملاً أدبيًا، يأتي في صدارة الكتّاب الأكثر ترجمة من الأدب العربي الحديث الكتّاب التالين على التوالي: جبران خليل جبران، نجيب محفوظ، نجيب الكيلاني، أدونيس، محمود درويش، عبدالحميد جودة السحّار، نزار قباني، نوال السعداوي، توفيق الحكيم، ميخائيل نعيمة، زكريا تامر، عبدالرحمن منيف، أحمد علي باكثير، الطيب صالح، بهاء طاهر، علاء الأسواني.



رأينا ضمن الإحصاء أن هناك زيادة ملحوظة في عدد الترجمات في السنوات 2002، 2009، 2010، 2011، حيث بلغ عدد الترجمات خلال تلك السنوات الأرقام العشرية وذلك بسبب سياسة الانفتاح التركي على العالم العربي بدءًا بحكومات ليبرالية ومستمرًا بحكومات محافظة، بينما شهد هذا العدد انخفاضًا حادًا بعد تطورات الربيع العربي.

الترجمة من الأدب الروسي

بدأت الترجمة من الأدب الروسي إلى اللغة التركية اعتبارًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بترجمة أعمال لكل من بوشكين وليرمانتوف وتولستوي من الروسية مباشرة من المترجمة أولغا دي ليبيديف. ويذكر الباحث أوزجان (Özcan 2018) أن هناك تزايدا في عدد الترجمات من هذه اللغة اعتبارًا من القرن العشرين حيث تمّت ترجمة أعمال أخرى لتولستوي وأعمال لغوركي إلى التركية لكن هذه المرة من لغة وسيطة وهي الفرنسية. لم تقتصر الترجمة بالأعمال



الكلاسيكية الروسية بل تعدّت إلى الشعر أيضًا حيث تُرجمت من الشعر الروسي ما يتجاوز عشرين عملاً عبر الفرنسية. في مرحلة الجمهورية التركية تمت ترجمة أعمال كثيرة بشكل مبرمج ضمن مشروع "مكتب الترجمة" بينها أعمال غوغول ودوستويفسكي وتورغينييف، وتولستوي وغوركي وشيخوف وبيتروف ومختارات عديدة للقصة القصيرة الروسية سواء عبر لغات وسيطة أو عن الروسية مباشرة. وحسب دراسة تحت عنوان "ببليوغرافيا الترجمة إلى التركية" الذي صدر عام 2017 للباحث محمد طاهر أونجو (Öncü 2017) فإن الأعمال المترجمة من الأدب الروسي إلى التركية يبلغ عددها 1348 عملاً. على الرغم من كون معظم الترجمات قد جرت من لغات وسيطة، إلا أن هناك اهتماما متزايدا من الناشرين بترجمة الأدب الروسي أو إعادة ترجمة الأعمال التي سبقت ترجمتها من الروسية مباشرة.

الترجمة من الأدب الفارسي

تعود الترجمة من الأدبي الفارسي القديم إلى التركية إلى عهود قديمة، لكن الترجمة من الأدب الفارسي المعاصر تعود إلى أواخر الثلاثينات حسب دراسة للباحث يوسف أوز تحت عنوان "محاولة تكوين ببليوغرافيا حول الأدب الفارسي المعاصر (Öz 2003)"، حيث نشرت مختارات من الشعر الفارسي المعاصر. أما في عام 1960 فقد تمت ترجمة أول رواية إلى اللغة التركية وهي رواية للكاتبة نجمة نجفي.

بدأ الإقبال على الأدب الفارسي المعاصر بعد ترجمة قصص الأطفال المترجمة من صادق هدايت في أواخر السبعينات، ومع ترجمة رواية "البوم الأعمى" لصادق هدايت بدأ إقبال ملحوظ على الأدب الفارسي المعاصر سردًا وشعرًا، حيث أُعدّت مختارات للشعر الفارسي المعاصر بالإضافة إلى نشر كتب مترجمة لشعراء معاصرين وعلى رأسهم نيما يوشيج، أحمد شاملو، فُروغ فرّوخزاد، سهراب سبهري، وبهروز كِيا، بالإضافة إلى ترجمات من الأدب الفارسي الكلاسيكي.

وحسب دراسة الباحث محمد طاهر أونجو آنفة الذكر فإن الأعمال المترجمة من الأدب الفارسي إلى التركية يبلغ عددها 243 من الأعمال الكلاسيكية والمعاصرة بما فيها إعادة الترجمات في فترات مختلفة، علمًا بأن ثلثي هذا العدد يعود إلى الأدب الكلاسيكي الذي يضم أسماء مثل فريدالدين العطّار، حافظ شيرازي، جلال الدين الرومي، ملا جامي، عمر الخيّام، وسعدي.

ويلاحظ إقبال كبير في تركيا على شعر فروغ فرّوخزاد وسهراب سبهري حيث أن هناك عشرات الترجمات عبر لغات وسيطة ومن الفارسية مباشرة لأعمال هذين الشاعرين. لقد ورد في دراسة الباحث يوسف أوز قائمة بعناوين 9 روايات فقط مترجمة إلى التركية، على عكس الترجمة من أدب الأطفال الإيراني التي تبلغ خمسين عملاً.

الترجمة من الأدب الياباني

يقول الباحث أوغوز بايكارا (Baykara 2012) وهو باحث ومترجم في مجال الأدب الياباني في حوار له إن أول ترجمات تمت من الأدب الياباني في مطلع الستينات حيث تمت ترجمة 43 عملاً إلى التركية لغاية عام 2005، ثلاثة عشر من هذه الأعمال لكتّاب حازوا على جائزة نوبل.

والأعمال المترجمة من الأدب الياباني الواردة في موقع "غودريدز" تعطينا فكرة عامة عن عدد هذه الترجمات حيث نشرت معلومات عمّا يقارب 140 عملاً أدبيًا ترجمت إلى اللغة التركية سواء من لغات وسيطة على رأسها الإنجليزية أو من اليابانية مباشرة. هذا العدد أقل بكثير (89) في دراسة محمد طاهر أونجو آنفة الذكر. نلاحظ من خلال بيانات القارئ دنيز بالجي في موقع "غود ريدرز" (Balcı 2019) أن هاروكي موراكامي أكثر الكتّاب اليابانيين بـ19 عملاً يليه يوكيو ميشيما بـ13 عملاً، وكازوو إيشيغورو بـ8 أعمال، وكلّ من ريونوسكي أكوتاغاوا، ياسوناري كواباتا، جونيتشيرو تانيزاكي بـ7 أعمال، وكلّ من كينزابورو أوي، كوبو آبي، ناتسومي سوسيكي بـ5 أعمال، وكلّ من أوسامو دازاي، ريو موراكامي، كوجي سوسوكي بـ4 أعمال، وماتسوو باشو، ناتسو كيرينو بـ3 أعمال. كما تُرجمت أقلّ من عملين لكتّاب مثل بَنانا يوشيموتو، إيكيزاوا ناتسوكي، فومينوري ناكامورا، تسونيتومو ياماموتو، مراساكي شيكيبو، يوكو أوغاوا، ميوكي ميابة، تسوجي هيتوناري وآخرون.

***

على الرغم من ضرورة الأخذ بجانب الحيطة إزاء المعطيات الواردة في دراسة محمد طاهر أونجو التي سبق ذكرها أعلاه، إلا أن هذه المعطيات تقدم لنا فكرة على أقل تقدير عن حجم الإنتاج الترجمي إلى التركية ولو بصورة عامة، حيث أن مجموع عدد الكتب المترجمة إلى اللغة التركية من اللغات الآسيوية بما فيها الروسية على النحو التالي، علمًا بأنني أخذتُ بعين الاعتبار المعطيات التي تتوفر لديّ فيما يتعلق بالأدب العربي:

مجموع عدد الكتب المترجمة إلى اللغة التركية

الأدب الروسي 1348
الأدب العربي 480
الأدب الإيراني 243
الأدب الياباني 89
الأدب الأذري 80
الأدب الأرمني 44
الأدب الصيني 42
الأدب الهندي 35
الأدب الجورجي 14
الأدب الكوري الجنوبي 12
الأدب الشركسي 2

المجموع 2389

أما مجموع عدد الكتب المترجمة إلى اللغة التركية من اللغات الغربية كالتالي:

مجموع عدد الكتب المترجمة إلى اللغة التركية

الأدب الإنجليزي/الأميركي 8187
الأدب الفرنسي 3762
الأدب الألماني 2005
الأدب الإيطالي 763
الأدب الإسباني 553
الأدب اليوناني 333
الأدب السويدي 183
الأدب النرويجي 135
الأدب المجري 117
الأدب الدنماركي 94
الأدب الهولندي 81
الأدب البلغاري 74
الأدب البولندي 71
الأدب البرتغالي 57
الأدب التشيكي 48
الأدب الروماني 45
الأدب الصربي 34
الأدب الفنلندي 28
الأدب الألباني 23
الأدب البوسني 22
الأدب الكرواتي 21
الأدب الأيسلندي 19

المجموع 16655

نلاحظ من الجدولين أعلاه أن الأدب العربي يأتي في المركز الثاني بعد الأدب الروسي في الترجمة إلى اللغة التركية يليهما الأدب الإيراني ليصل مجموع الأعمال المترجمة من اللغات الآسيوية إلى 2389 عملا. أما من الآداب الغربية بما فيها الأميركية فقد ترجمت ما مجموعه 16655 عملاً أدبيًا حيث تشكل الآداب الآسيوية نسبة 14.3 في المئة مقارنة بما تمت ترجمته من الآداب الغربية التي يأتي في صدارتها الأدب الإنجليزي/الأميركي، يليه كل من الأدب الفرنسي والألماني والإيطالي والإسباني واليوناني. هذه الأرقام تفيد بأن هناك اتجاها في الترجمة إلى اللغة التركية من الآداب الغربية وليس من الآداب الآسيوية.

المصادر:

• صوتشين، محمد حقي (2014) "الأدب العربي في اللغة التركية" ضمن كتاب الثقافة العربية على طريق الحرير، الكويت: كتاب العربي 97.

• Balcı، Deniz (2019). "Japon Edebiyatından Türkçeye Çevrilmiş Bütün Edebiyat Eserleri"، Retrieved March 15 from https://www.goodreads.com/topic/show/17984520-japon-edebiyat-ndan-t-rk-eye-evrilmi-b-t-n-edebiyat-eserleri.

• Baykara، Oğuz (2012). "Japon Edebiyatının Bilinmeyenlerini Keşfedin!"،Sabit Fikir. Retrieved March 15، 2020 from http://www.sabitfikir.com/haber/japon-edebiyatinin-bilinmeyenlerini-kesfedin.

• Öncü، Mehmet Tahir (2017). Türkçe Çeviriler Bibliyografyası – Dünya Edebiyatından Çeviriler، İstanbul: Hiperlink Yayıncılık.

• Öz، Yusuf (2003). "Modern İran Edebiyatı Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi"، Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi، 3 (9)، 35-54.

• Özcan، Emrah (2018). "Cumhuriyet Dönemi Rus Edebiyatından Türkçeye Yapılan Edebi Çeviriler"،International Journal of Languages' Education and Teaching، 6 (3)، 103-111.

أكاديمي ومترجم، رئيس قسم اللغة العربية بجامعة غازي في أنقرة



تحت ضرباتِ الشمس

محمد ناصر المولهي

في انتظار الصبيّة

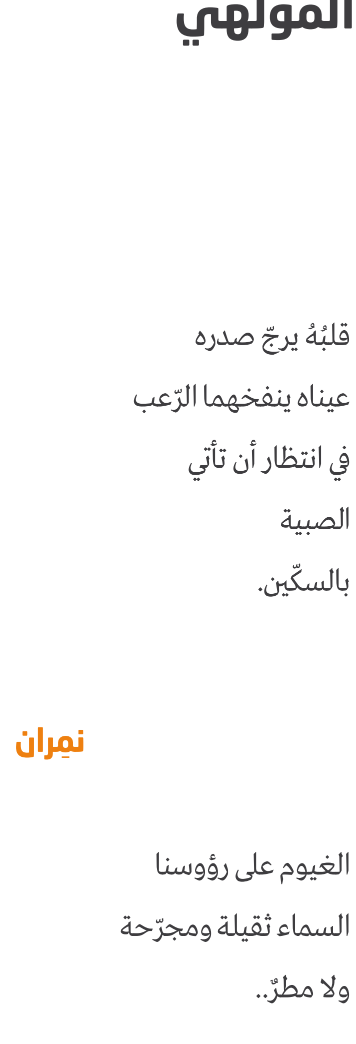
ما الريح إلا ظلّ ذاب من الأشجار
تحرّكُ الزياتينَ
مثل حنينٍ يكبر.

***

فوق ظل زيتونة
تلقي بنصفها في الطريق
تقف جدَّة
بمحرمةٍ على رأسها تلفها الأزهار
وقامةٍ بطيئةٍ
الريحُ تُغرق صوتها
وهي تنادي
على حفيدتها
وتضحكُ.

***

في انتظار حفيدتها
كانت تمسك غصن الزيتونة بيدٍ
وبالأخرى
تحمل أرنبا مرقَّطاً من ساقَيه
ورأسه إلى الأرض

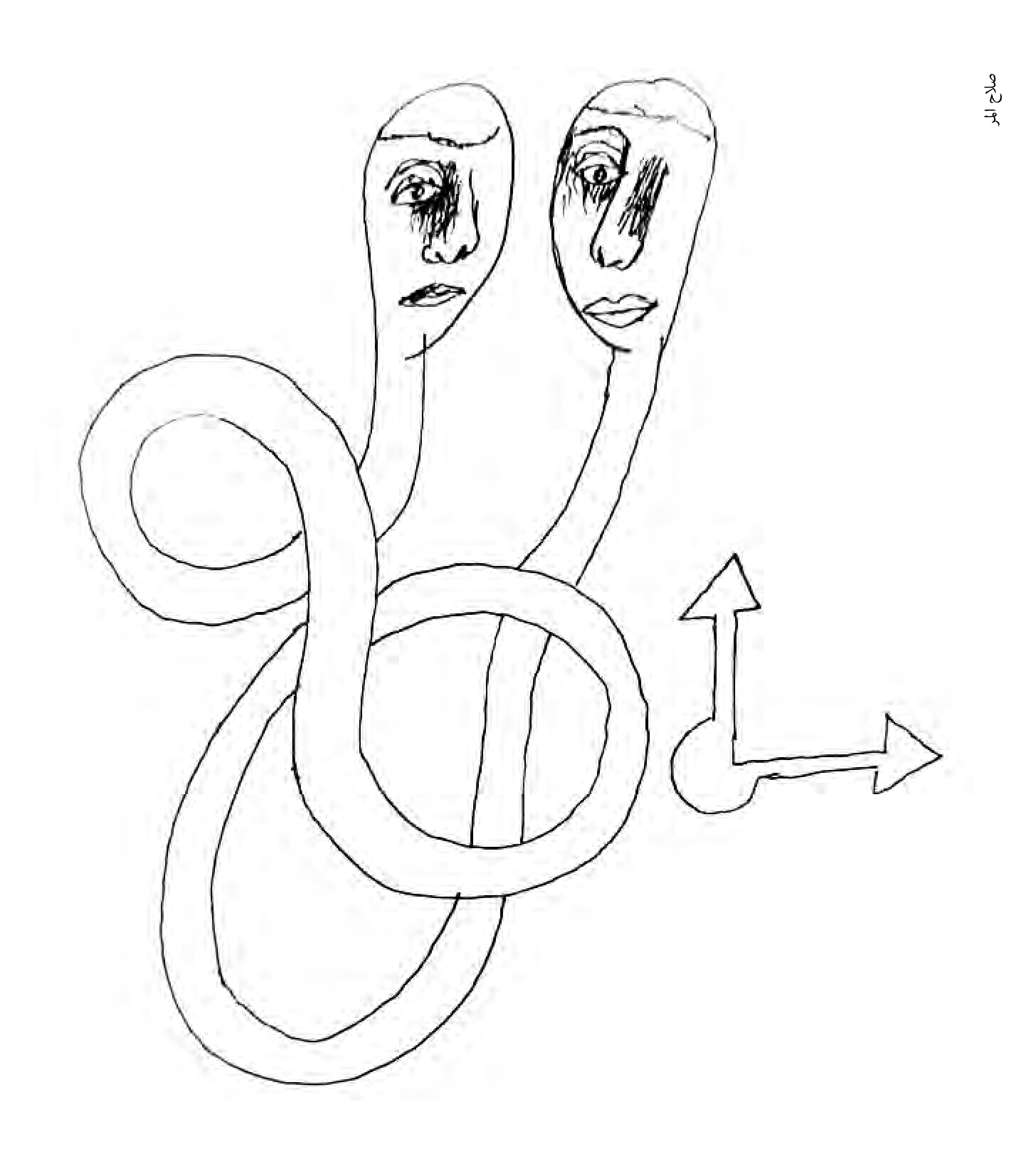


قلبهُ يرجّ صدره
عيناه ينفخهما الرّعب
في انتظار أن تأتي
الصبية
بالسكّين.

نمران

الغيوم على رؤوسنا
السماء ثقيلة ومجرّحة
ولا مطرٌ..

بجانب الطريق الطويلة
عشبةٌ صفراء
مكسورةٌ ساقُها
ومن تحتها
كرة صغيرة من الروث
واثنان من الخنافس
يتقاتلان مثل نمرين
أكاد أسمع المخالبَ تتقارعُ
والدمَ أسودَ في العروقِ.



دورة شمس

غرانيق بيضاءُ تعبر الزرقة الواسعة
البحر أصفرُ تحت ضرباتِ الشمس
بحارةٌ واقفون في الماء
وظلالهم تنتظر على الرّمال
مراكب تزرع الشباك في الموج
وعلى الشاطئ
صبيةٌ وصبايا جالسون على سور قصير
ويضحكون
خلف السور
نساءٌ
جدات، أمهات، أرامل، وفتياتٍ
يسكبن قوارير الماء
وبأيديهن
يغسلن القبور
يقتلعن الأعشاب ويتمتمنَ
وأصابعهن المغطاة بالتراب
ترتب الأزهار.

شاعر من تونس

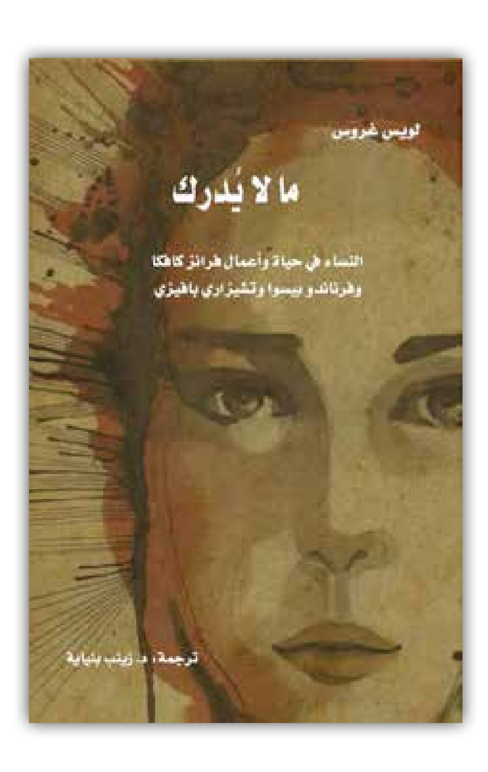


بعد "نظام الرّداءة" للكندي ألان دونو، صدر للأميركي مايكل صاندل، أستاذ الفلسفة السياسية بجامعة هارفارد كتاب بعنوان "طغيان الجدارة"، بيّن فيه أننا نعيش اليوم مرحلة تتسع فيها الهوة بين الرابحين والخاسرين، والسبب أن مثالية الميريتوقراطيا، أي نظام الجدارة، التي ترتبط عموما بالعمل النظامي للمؤسسات الديمقراطية، والاستقلالية الذاتية وحرية المواطنين ونوع من العدالة الاجتماعية، تبدو في الواقع محرَّفة متحيّفة تقود المجتمعات الغربية إلى "طغيان الجدارة". والعاقبة خليط من الغضب والإحباط يغذي الاحتجاجات الشعبوية والاستقطاب المتطرف، وما التصويت للبريكسيت وانتخاب ترامب إلا انعكاس لتلك المشاعر الغاضبة والمحبطة التي أوجدتها أعوام طويلة من تفاوت متزايد وعولمة لا يستفيد منها سوى النخبة، إذ يحس المواطنون العاديون بأنهم منزوعون من كل شيء. والكاتب يدعو إلى تغيير نظرتنا إلى النجاح والفشل، باحتساب أكبر لدور الحظ والصدفة في كل المسائل الإنسانية، مثلما يدعو إلى إيتيقا التواضع ■

ما لا يُدرك

النساء في حياة فرانز كافكا

عبدالرزاق دحنون



الباحثون عن الذهب جحافل، ولكن، هل هذا كفيل بإثبات وجود الذهب؟ هل من يبحث عن الذهب يجده؟ ما الذي يجعل عروق الذهب بهذه الندرة الغامضة؟ فيما يشبه هذه الأسئلة المحيرة يُحلِّق بنا لويس غروس الأستاذ الجامعي والصحافي والكاتب الأرجنتيني في دراسته المهمة التي كتبها عن فرانز كافكا ونشرها في كتابه المهم "ما لا يُدرك". ترجمته إلى العربية الدكتورة المغربية زينب بنياية.

يذهب لويس غروس بنا إلى تبنّي فكرة تقول بأن فرانز كافكا لم يتمكن من إنشاء روابط مع الآخر، ولا مع الزمن الذي عاش فيه، ولا مع الحياة بوجه عام. والعلاقات التي أقامها مع النساء كانت إشكالية إلى حد كبير، سواء على المستوى العاطفي أو الجسدي، وقد كان صعباً عليه، بوجه خاص، أن يصل إلى جوهر تلك الجمرة المتقدة في قلوب النساء والتي يُغلِّف لهيبها سهام عيونهن القاتلة. لذلك يقول لويس غروس: ركّزتُ على النساء، تحديداً، في حياة فرانز كافكا لأنني رأيتُ فيهن صورة ممكنة لما لا يُدرك. واستعارة نموذجية لكل ما يسعى إليه بتعطش لا يُروى للمطلق.

فرانز كافكا لم يكن شخصاً عادياً، ألّف نصوصاً ذات قيمة لا تُنكر، عشق، وعاش حياته بزخم كبير، وأحياناً كثيرة، عبَّر عن ذاته بموجة من الرسائل التي ضربت صخرة الحياة ضرباً عنيفاً موجعاً. هل يا تُرى فشل في مسعاه؟ هل يمكننا أن نحكم عليه، وقد أنتج ما أنتج من أعمال أدبيَّة مذهلة، بأنه فشل في اختبار الغوص في لجج بحر النساء والأدب والحياة؟

تدور دراسة لويس غروس حول فكرة جوهرية: لا شيء يُدرك بشكل مطلق، ولا حتى تلك الأشياء التي ننالها بسخاء في بادئ الأمر ونحتفظ بها لبعض الوقت. ما من هدف أبعد منالاً من الوصول إلى أقرب بلدة - كما يُلمح كافكا في إحدى استعاراته - يكفي أن نضع قدماً في شارع الوصول، لكي نتأكد من أنه مازال أمامنا بعض الطريق حتى نصل إلى أول البيت. وهل كل الدروب توصل المشَّاء إلى البيت؟ أم أن الدروب تأخذ المشَّاء بعيداً عن الحب وتحقيق الأحلام ومتعة العيش وسكينة النفس وراحة القلب. ولماذا شدَّ فرانز كافكا روحه من روحها بحثاً عن عروق الذهب الذي كان وجودها ومازال - على الأقل - أمراً مشكوكاً فيه.

قبل وفاة الكاتب التشيكي فرانز كافكا (1924 - 1883) أمر في بنود وصيته صديقه ماكس برود أن يقوم بإتلاف مخطوطات حكاياته وقصصه ورواياته. ولكن القدر جعل الصديق يتريث في أمر إتلافها، فعاشت تلك المخطوطات وتحوّلت إلى كتب حيَّة ما تزال الأيدي الباحثة عن سكينة النفس الإنسانية تتناولها من جميع رفوف مكتبات العالم. تُرجمت إلى عشرات اللغات ومنها اللغة العربية حيث صدرت آخر ترجمات أعمال فرانز كافكا في ثلاثة كتب أنيقة عام 2014 عن دار العربي للنشر والتوزيع.



نتيجة هذا الفعل الحميد من صديق وفيّ استطاع العالم أن يعرف ما الذي يحويه ذلك النتاج الأدبي الضخم، الذي يكتمل باليوميات وعدة رسائل إلى صديقاته: ميلينا وفيليسي وغريتي. ونساء أخريات أقل تأثيراً، كانت له علاقة بهن، على مرِّ حياته.

ذات صباح، كان فرانز كافكا مع صديق يُطلان من نافذة بيته في براغ العاصمة التشيكية، من تلك النافذة المشرعة على ساحة المدينة العتيقة لمسقط رأسه، أشار إلى مدرسته القديمة حيث أنهى دراسته الثانوية، وإلى الجامعة التي درس بها الحقوق والمبنى الذي كانت توجد به مكتبة، ثمَّ بعد قليل، رسم بإصبعه في الهواء دائرة ليست بالكبيرة، وقال لرفيقه: هذه الحلقة الصغيرة تشمل كل حياتي. يقول لويس غروس: قليلة جداً هي المناسبات التي ذهب كافكا فيها أبعد من هذا المنعطف المرتجف. هناك، داخل تلك الحدود، عاش أربعين سنة وأحد عشر شهراً، إلى أن مات بداء سلٍّ قاتل في مشفى

في فيينا عاصمة النمسا. وفي المُجمل، رأى البحر في ثلاث مناسبات فقط، ظلَّ عازباً، وإن كانت تُنسب إليه علاقات عاطفية مع خمس نساء أو ست، أو سبع على أكثر تقدير، إذا ما أضفنا اسم المراهقة سلمى، ابنة مفتش البريد الذي ارتبط بها لوقت قصير. التزم بالزواج في ثلاث مناسبات، مرتين مع الموظفة البرلينية فيليسي باور ومرة مع السكرتيرة بنت براغ جولي ووهريزك. ولكن في اللحظة الأخيرة، وفي جميع الحالات، انسحب من المسرح مختاراً عذاب العزلة المغوي. صحيح أن كافكا، في أواخر أيامه - وبعد الحب المضطرب وشبه الأخوي، الذي عاشه مع ميلينا جاسينسكا - عاش ستة أشهر مع ديورا ديامنت وهي يهودية برلينية في التاسعة عشرة من العمر، كان ينوي الزواج بها، لكنَّ الأمر لم يتحقق، إذ أن موته المُبكر قد ربح الجولة. على هامش محاولات التقرب هذه، كان يختلف كثيراً إلى بنات الهوى وخصوصاً في سني شبابه الأول - في اللغة اختلف إلى المكان؛ تردد - وتتجلى هذه المعلومة من خلال قراءة يومياته. إنَّ هذه العادة، التي تكاد تكون إدماناً لديه، قد خلقت له الكثير من الصراعات النفسية، والتي ارتبطت عنده بالدنس والخطيئة. ليسوا عادلين أولئك الذين يتصوَّرون كافكا ذاك المعذَّب والسوداويَّ دائماً. فقد عاش الرجل لحظات من الفرح والضحك والرغبات والمتعة. كان يمارس السباحة والرياضة والتجديف، كان يعمل، كان يتشمس عارياً في حديقة بيته أو بالقرب من النافذة، فقد كان مؤيداً لمذهب العري كفلسفة حياة. يقول لويس غروس: كانت الفتيات عند فرانز كافكا، على ما يظهر، وسيلة شائقة للهرب من تأثير سلطوية الأب، ذاك القاسي والبغيض، هيرمان كافكا، الذي كان يحتقر موهبة ابنه الأدبية. فقد بحث الكاتب في العالم الأنثوي عن قوة موازنة للفحولة الأبوية المستبدة. إلا أن هذا الأب قد ساهم لاإرادياً في تشكيل نتاج أدبي وُظّف على الدوام في مواجهة القيود التي كانت الأقدار تفرضها عليه. كان كافكا يحسُّ دائماً بأنه وحيد، ومذنب من دون حتى أن يعرف ما هي أخطاؤه، مُنتظراً عقوبات رهيبة على ذنوب كان عليه في نهاية المطاف أن يرتكبها، ليبرّر لاحقاً، تلك السياط التي لا مفرَّ منها. إن نظرته إلى نفسه تشي بإحساس خذلان لا يخلو من التبجح. ويتجلى هذا الأمر أكثر عندما يقارن نفسه بالأشخاص الذين يُفترض أنهم واثقون وسعداء ومحققون لذواتهم.

بعد وفاة فرانز كافكا بثلاثة أيام نُشر في جريدة "ناردوني ليستي" نعيٌ له بتوقيع ميلينا جاسينسكا في السادس من يونيو/ حزيران 1924 ولا يمكننا أن نسمّي هذا النص نعياً بحال من الأحوال أو نسميه إعلاناً في صفحة الوفيات. ذلك أن الأمر يتعلق بنصٍّ أكثر انفعالية وتأثيراً بين كل النصوص التي كُتبت عن حياة كافكا وأعماله. ولأهمية النص نورده كاملاً كما كتبته صديقته أو حبيبته ميلينا والتي تعرَّف إليها في بداية سنة 1920 ونشأت بينهما علاقة حميمة، مترعة بالأمل والسعادة بداية، ولكنها أصبحت بائسة فيما بعد. دامت هذه العلاقة سنتين. وفي أول أيام الحرب العالمية الثانية أُلقي القبض على ميلينا في براغ، ثمَّ اغتالها النازيون في أحد معسكرات الاعتقال. تقول في نص نعي فرانز كافكا "لقد توفى قبل أمس، فرانز كافكا، كاتب ألماني كان يعيش في براغ، بمشفى كيرابنغ كلوستيرنيبرغ قرب العاصمة النمساوية فيينا. قلَّة من الناس من يعرفونه هنا. لأنه كان رجلاً منعزلاً، رجلاً حكيماً يهاب الحياة. عانى لسنوات طويلة من مرض رئوي، مع أنه كان يتلقّى العلاج، إلا أنه كان يغذي مرضه متعمداً، ويشجعه نفسياً. وقد كتب ذات مرة في إحدى رسائله "عندما يعجز كلٌّ من القلب والروح عن تحمُّل العبء، تأخذ الرئتان النصف، وهكذا يصبح الحمل موزعاً بالتساوي". وكان هذا هو الموقف الذي اتخذه من مرضه. كانت له حساسية تقارب الإعجاز، ونقاء أخلاقي صارم إلى أبعد حد. إلا أنه جعل مرضه يتحمل عبء خوفه من الحياة. كان خجولاً، ولطيفاً وطيباً. لكنَّ الكتب التي كتبها كانت قاسية وموجعة، كان يرى عالماً مملوءاً بشياطين لا مرئية تحارب الأشخاص الضعفاء وتدمّرهم. كان صافي الذهن، أحكَم من أن يعيش، وأضعفَ من أن يقاوم. ولكن ضعفه هو ضعف أولئك الأشخاص المرهفين والنبلاء الذين يعجزون عن مواجهة الخوف وسوء الفهم وعدم التقدير والخداع. أولئك الأشخاص الذين يعترفون بضعفهم منذ البداية، ويستسلمون وهكذا يُخجلون الذي ينتصر عليهم. كان يفهم أقرانه بطريقة متاحة فقط لأولئك الذين يعيشون في عزلة، ويملكون إدراكاً حسياً دقيقاً للغاية، لدرجة أنهم يستطيعون قراءة رجل بكامله من خلال تعبيرات وجهه الخاطفة. كانت معرفته بالحياة واسعة وعميقة. كان هو في حدِّ ذاته عالماً واسعاً وعميقاً. ألَّف أهمَّ كتب الأدب الألماني المعاصر، وهي كتب تُجسِّد، من دون تحيُّز، كفاح أجيال عصرنا. إنها مكتوبة بكل صدق، لذلك تبدو واقعية حتى عندما تتحدث بالرمز أو التعمية، وتبرز السخرية الجافة ونظرة رجل كان يرى العالم بوضوح من لم يستطع تحمُّله فاضطرَّ إلى أن يموت، لأنه لم يكن يريد أن القيام بتنازلات ولا أن يبحث له عن ملجأ في أوهام فكرية، كما يفعل آخرون، مهما كانت سامية. كتب فرانز كافكا "الوقاد" الذي يمثل الفصل الأول من رواية لم تنشر بعد، و"الحُكم" الذي يمثل صراع الأجيال و"المسخ" وهو أقوى كتاب في الأدب الألماني المعاصر، و"في مستوطنة العقاب"، فضلاً عن النصوص القصيرة "بتراشتونغ" و"طبيب القرية". أما روايته الأخيرة "المحاكمة" فهي مكتملة منذ سنوات في مخطوطة، وجاهزة للنشر. إنها أحد تلك الكتب التي تملك وقعاً ساحقاً على القارئ، لدرجة أن أيّ تعليق عليها يظل سطحياً. تتمحور كتبه كلُّها حول إحساس بالذنب غير مبرّر، وحول الخوف الغامض من سوء الفهم. كان متوجِّساً إلى حدٍّ كبير إنساناً وفناناً، يظلُّ متيقظاً حذراً في الوقت الذي يحسُّ فيه الآخرون، الصُّمُ، بالاطمئنان.

مهما كان الدافع الذي حدا ميلينا جاسينسكا كي تكون الحادية في قافلة رحيل صديقها، ومن ثمَّ كتابة نصّ النعي هذا، والذي ينبض بالحياة، وكان هذا الحداء سيُعجب صاحبه فرانز كافكا بكل تأكيد، وهو ليس نعياً على كل حال، بل نستطيع القول بأنه إعْلان حياة، فقد ألقت حبة بذار في الأرض اسمها فرانز كافكا، والتي ستنمو وتصبح شجرة باسقة، صحيح هي في مطرح بعيدة عن الغابة، تنفرد هكذا في وحدتها، ولكنها مرئية من بعيد ترشد العابرين للاستراحة في ظلٍّ وارف ظليل.

كاتب من سوريا مقيم في تركيا

الأرض اليباب وظلالها

تعددية الترجمة في الثقافة العربية

ممدوح فرّاج النّابي



قديمًا قطع الجاحظ - وتبعه لاحقًا في ذلك اللّساني رومان جاكبسون، وبول ريكور، والأخير اعتبر مصاعب الترجمة رهانًا يَسْهُلُ الكلام عليه، وتَصْعُبُ ممارسته، بل وتستحيل في بعض الأحيان - برأي جازم حول مسألة ترجمة الشّعر، ورأى أن الشعر صعْبٌ ترجمته وبعبارته "الشعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه، وبَطُل وزنه، وذهب حُسنه".

لم يكن موقف الجاحظ سلبيًّا بخصوص الشعر، وحده، فقد ارتأى - بصفة عامة - أن "الترجمة مستحيلة، وأن ما يتمّ إنجازه منها ناقص لا محالة"، وهو ما يتطابق مع أقرته النظرية الحديثة للترجمة بما أسمته الوقوع في شَرَك "وهم ترجمة كلية تقدّم نسخة تامة من الأصل" بسبب أن الحقول الدلاليّة والتركيبيّة للغتيْن ليست متماثلة".

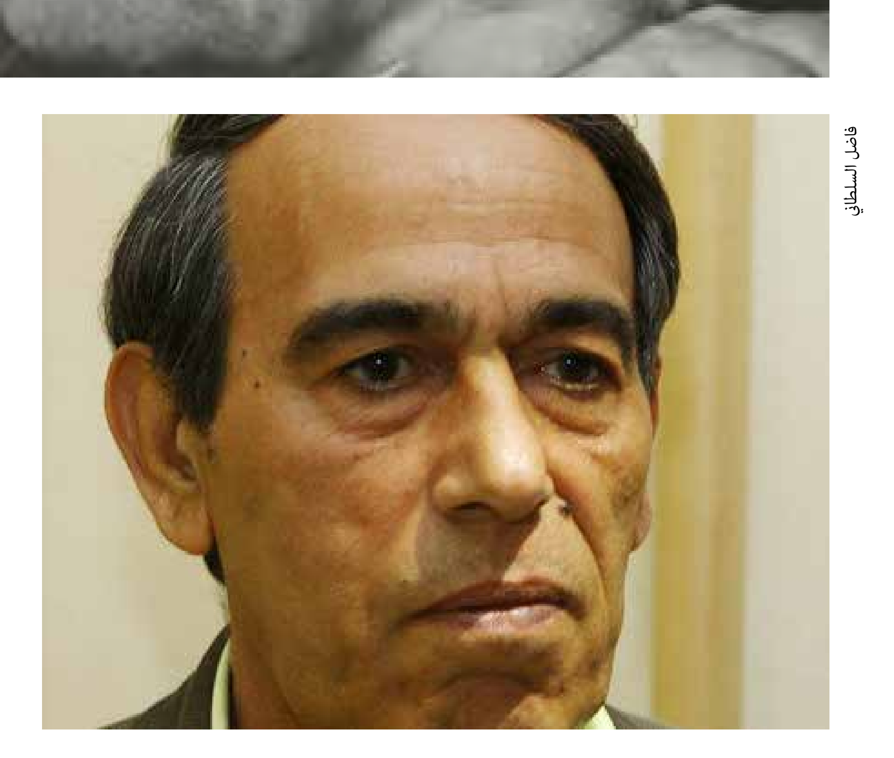
الوسيط اللّغوي

وهو الأمر الذي أخذه على عاتقه جيرار جينيت ووصف مهمّة المُترجم بأنها فِعلٌ ضَارٌّ، فحسب قوله - في كتاب طوروس - "من الأَحْكم للمترجم، دون شك، أن يتقبّل كونه لا يقوم سوى بفعل ضارّ، وأن يحاول، مع ذلك، القيام به على أحسن وجه ممكن، مما يعني غالبا القيام بشيء آخر"، فصعوبة الترجمة تكمن عنده في أن السّمة التحريفيّة للنص المترجم، عاجزةٌ عن إمكانيّة تحويل الكلام الشعري. ومن ثمّ اعتبر العمل الأدبي - في أغلب الأحيان - غير قابل للترجمة بحجة استحالة إيجاد نسخة مُطابقة له فلا يمكن إذن، أن تكون بين النص الأصلي والنص المترجم علاقة تطابق، بل بالأحرى علاقة تكافؤ في الوظيفة والإرساليّة. وهذا ما يفترض وجود ثوابت ومتغيرات في الوقت ذاته.

ولئن كان جيرار جينيت قد جعل من عمل المترجم فِعلاً ضارًّا؛ فإن فرانز روزنز فانغ - على النقيض تمامًا - اعتبر المترجم وسيطًا يُسدي خدمة لسيديْن: الأجنبي بعمله، والقارئ برغبته في أن يتملّك، ومن ثمّ عمل المترجم مهمّ لأنه كما يقول فالتر بنيامين - في مقالة مهمة المترجم - "يُحْدِثُ القرابة بين اللُّغات"، ومن ثمّ تتجلّى المهمّة الأساسيّة للمترجم "في العثور على ذلك الأثر المنشود في اللُّغة المُترجَم إليها، الذي يُحدث فيها صدىً للأصل".

وقد وضع الجاحظ - قديمًا - شروطًا صعبة فيمن تُعهد إليهم مهمّة الترجمة، كأن يكون التُّرجمان في بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية.

عدم الاكتمال، في إشارة إلى الترجمة بوصفها عملاً غير مكتملٍ إلى ما لا نهاية، وهذه العبارة التي قصدها ريكور لا تشير إلى الإخفاق بل إلى الأمل، وهو ما يكون حافزًا لإعادة الترجمات للنص الواحد، بشرط الإضافة.


فاضل السلطاني

دوافع المترجمين

قلّة من المترجمين هم مَن ذكروا لنا أسباب إقدامهم على إعادة الترجمة، ومن هؤلاء القلة منير البعلبكي وقد حرص على ذكر دوافع ترجمته للبؤساء، والتي جاءت تالية لما قام به الشاعر حافظ إبراهيم، وبالمثل فعل محمد رجاء عبدالرحمن الديريني لترجمته لرحلات جلفر لجاناثان سويفت، ومحمود عبدالغني في مقدمة ترجمته لمزرعة الحيوان، وعبدالمقصود عبدالكريم في مقدمة ترجمته لعشيق الليدي تشاترلي. وفاضل السلطاني في مقدمة ترجمة "قصيدة الأرض اليباب"، وبالمثل فعل عمرو خيري في ترجمته لرواية 1984 لجورج أورويل.

يذكر منير البعلبكي أن ثمّة دافعيْن وراء ترجمته للبؤساء لفيكتور هوجو (في 2340 صفحة)، يعود السبب الأول "إلى رغبته في تلافي النقص الذي جاء في ترجمة حافظ إبراهيم (457 صفحة)، فترجمته جاءت في بضعة فصول من الرواية، في جزأين صغيرين لا يبلغان عُشْر الأصل، أو أقل من ذلك قليلاً، وهو ما آل إلى اطلاع الأجيال الجديدة على العمل منقوصًا مشوّهًا لم يَسْلَمْ معه من تلك الملحمة الإنسانية الراسخة رسوخ الأطواد غير هيكلها المجرّد وأحداثها العاطفية المثيرة".

وهذا البتر - في رأيه - أدّى إلى غياب التصوير الفني البارع الذي اشتهر به هوجو، واللوحات التاريخيّة التي انتثرت في حنايا الأثر، فلم يتحقّق أيٌّ منه، بل وأزيح من الطريق "لكي يكون في الإمكان ضغط ألفين وخمسمئة صفحة من القطع الكبير، في ثلاثمئة أو أربعمئة صفحة ليس غير".

أما السبب الثاني "فيعود مع هذا النقص الذي شاب الترجمة الأولى، إلى أن أيًّا من الأقلام العربية لم يجرؤ مع انتشار حركة الترجمة على أن ينقل هذا الأثر الخالد نقلاً كاملاً؛ لأنّ أيًّا من الناشرين العرب لم يجرؤ على التفكير في عمل كهذا، وإخراجه للناس" (ص، 6).

وتأتي دوافع محمد رجاء عبدالرحمن لإعادة ترجمته لرحلات جلفر مقنعة إلى حد كبير أيضًا، فكما يقول إن معظم المترجمين العرب قدّموا ترجمات مبسطة ومنقحة أو مهذبة ومختصرة إما للرحلة الأولى فقط، أو الرحلة الثانية فقط، أو للرحلتيْن الأولى والثانية معًا، دون أن يأتوا بذكر للرحلتين الثالثة والرابعة. ومن ثمّ جاءت ترجمته لتكون تصحيحًا "لمفهوم أنها رحلات مُسليّة مضحكة تُخاطب الصغار دون الكبار. فتعطي صورة صحيحة وأمينة عن الرحلات الأربع في الكتاب، وتؤكّد أنها تخاطب جميع الأعمار والأعمال. من رحلات جلفر التي تتكوّن من أربع رحلات"، ويذكر محمود عبد الغني - كدافع لقيامه بإعادة ترجمة مزرعة الحيوان - أنها كانت سيئة الحظ في العربية فيقول على الإجمال "فكان النص ينتقل من ترجمة مختصرة تُضحّي بالحبكة والسرد والوصف وما ترتبط بها من عناصر تكوينيّة إلى ترجمة قزّمت لغة لجورج أورويل المبطّنة بالعناصر الإشارية والشعرية"، وبناء عليه أعاد ترجمة هذه الرواية العظيمة على حدّ تعبيره.

وبعد هذه الملاحظة الإجماليّة يُقدّم تقييمًا لباقي الترجمات وإن كان أشبه بتقييم عام يخلو من المنهجيّة، فيقول - على سبيل المثال - إن ترجمة صبري الفضل "مقبولة إلى حدّ ما"، وإن كان يُحمِّله إضافة بعض الجمل التفسيرية، وهو ما أثّر على الأسلوب، علاوة على الأخطاء النحوية والإملائية التي أثّرت - بالضرورة - على الجانب اللُّغوي، كما لاحظ أن ثمّة خلطًا في استخدام بعض الأسماء، فيشير إلى مزرعة "فوكسوود" على أنها مزرعة "بينشفيلد".

أمّا العُماني محمد عيد العريمي، فكما يقول قد تعسّف في ترجمته "على الحبكة الروائية [بأن] حذف المقاطع التي فيها الوصف (...) كما أخطأ في أسماء الشخصيات".. إلخ من مآخذ أخذها على الرواية. لكن فاته أن هناك ترجماتٍ أخرى لم يتطرق إلى هناتها، مثل ترجمات عباس حافظ، وشامل أباظة، وأسعد الحسين، وعبدالحميد عبدالغني، ونبيل راغب.

ومن الأسباب التي يذكرها عمرو خيري، كدافع لإعادة ترجمة رواية 1984 لجورج أورويل، أن مترجم الرواية السابق (ويقصد أنور الشامي) حاول تبسيط فقرات من الرواية للقارئ العربي. إضافة إلى وجود قدر من الالتفاف حول بعض الصور الأدبية، أي أن المترجم عمد إلى الشرح والتفسير والتوضيح وهو ما يخل بوظيفة المترجم، أما هو فقد سعى إلى تحري ما اعتبره رسالة مترجم الأدب، وهو يقصد بالرسالة الصدق في نقل "روح العمل" إلى القارئ في لغته.





اكتفى عمرو خيري بمقارنة ما قام به في النص الجديد، بترجمة أنور الشامي فقط، متناسيًّا أو متغافلاً ترجمات مُتعدّدة تبدأ عند" شفيق أسعد فريد، وعبدالحميد محبوب، والتي صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية (1956)، مرورًا بالسعودي عزيز ضياء، والحارث النبهان، وأحمد الربيعي، وأسعد الحسيني، وصولاً إلى يارا شعاع.

وبقدر ما يرى البعض أن في ظاهرة تعدُّديّة الترجمة، ليس بالعمل المجدي، في ظل تكرار الترجمات السابقة دون إضافة حقيقية، إلا أن هناك من اتخذ موقفًا إيجابيًّا من هذا التعدُّد على نحو بول ريكور الذي يرى "أن الأعمال العظيمة، قد شكّلت على مرّ العصور موضوع ترجمات عديدة"، وكذلك ت.س. إليوت الذي يؤكّد - هو الآخر - على أن "ترجمة كتاب ما تحتاج إلى إعادة ترجمة كل عشر سنوات" وكأنه يُحفّز على فعل إعادة الترجمة بأشخاص مختلفين، وهو الأمر الذي انطبق على أعماله، وتحديدًا قصيدته "الأرض الخراب" التي تعدّدت الأسماء في ترجمتها.

تكرار فِعل الترجمة يؤكده التاريخ الأدبي، حيث ينقل لنا وقائع ترجمات عديدة لأشهر الأعمال (القديمة والحديثة)، ومن أهمها الكُتُب المقدّسة، والكتب الكلاسيكية؛ فالأوديسة لهوميروس ترجمت عشرات المرات، بأشكال مختلفة شعرًا ونثرًا، والكلام ينطبق أيضًا على الإنيادة لفيرجل، والإلياذة، وملحمة جلجماش ونصوص شكسبير.. إلخ. والأمر ينطبق - بالمثل- على النّصوص الحديثة، فمزرعة الحيوان، تُرجمت أكثر من مرة مع تغيير عنوانها الأصلي كـ"الحيوانات في كل مكان" (1947)، و"جمهورية الحيوان" (1964)، و"مزرعة الحيوان" (1983).

وهذا التكرار في فعل الترجمة يُدْخل الترجمة - على حدّ عبارة خلدون الشمعة - في إطار النظرية الدراوينيّة، في حرصها على الكمال والاكتمال، وهو ما يُعدُّ فِعلاً إيجابيًّا، لكنْ في كثير من الترجمات المتعدّدة لا يذكر لنا المترجم - إلّا في حالات نادرة - أخطاء مَن سبقوه، وقد يدخل ما يذكره في دائرة العموم والإبهام، أي أنه بعيد عن الإفصاح والتوضيح، ومن ثمّ يصير تعدد الترجمات تكرارًا ليس إلّا.

على محك الداروينيّة

مناسبة الكلام السابق هو صدور ترجمة جديدة لقصيدة الأرض الخراب لتوماس ستيرنز إليوت، بتوقيع فاضل السُّلطاني، بعنوان "الأرض اليباب: وتناصها مع التراث الإنساني"، دار المدى 2020. بصفة عامة القصيدة وصاحبها يُمثِّلان أهميّة خاصّة في الثقافة العربيّة. فقد مثّل توماس ستيرنز إليوت (1888 - 1965) الشهير بـ (ت.س.إليوت) في الثقافة العربية ظاهرة فريدة. فعُدَّ إليوت "جُزءًا مركزيًّا من عملية مثاقفة قصديّة وشاملة سبب التأثّر الذي حدث له. فحضور إليوت الشاعر والناقد - على حدٍّ سواء - قديم، يرجع إلى الخمسينات حيث بدأ العرب ينقلون شعره مترجمًا، وأيضًا مقالاته النقدية التي

أسهمت في تعلّق الكثيرين بالحداثة، بل كان للتأثير الطاغي لإليوت بمثابة الخطر على الأدب العربي على نحو ما رأى عبدالله الطيب (انظر: مقالاته في مجلة الدوحة بعنوان: الفتنة بالشاعر إليوت خطر على الأدب العربي، الدوحة، فبراير، ومارس وأبريل 1982).

ترجمة فاضل السُّلطاني جاءت مسبوقة بمقدمة ضافية للناقد السُّوري خلدون الشَّمعة، حملت عنوان "الأرض الخراب على محك الداروينيّة". وفي ضوء الترجمة الجديدة، التي أثارت سؤالاً قديمًا - جديدًا مفاده: لماذا يُترجم عمل شعري مرة أخرى؟ طرح الشَّمعة - في المقدمة - أفكارًا مثمرة عن إيجابيّة تعدُّدية فعل الترجمة تارة، وعن التّناص أو ما أسماه تقنية الإلماعة تارة ثانية، وعن أصالة الإبداع والابتكار تارة ثالثة.

وهي أفكار يطرح من خلالها رؤىً جديدةً في ظلِّ ما تفرضه نظرية الارتقاء والتطوّر الداروينيّة، على الرغم ممّا فرضته نظريات الترجمة - منذ الجاحظ إلى جاكوبسون - من تحفظات وصلت إلى حدّ الاعتراف باستحالة ترجمة الشّعر، لأسبابٍ متعلّقة أولاً بمفهوم الترجمة كفعل خيانة، وثانيًا لتأثير الإيقاع وسحر الدلالة، وصعوبة نقلهما كما في النّص الأصليّ، وهما خصيصتان - كما يرى الشّمعة - مراوغتان، تختلفان من أدب إلى آخر.

استحالة فعل ترجمة الشعر نفسه أو تعذُّر ترجمته بمعنى أخف، وما تحمله من حمولات معرفيّة، في ظل تكرار فعل الترجمات لأعمال أدبيّة مُهمّة كإليوت ودانتي، تدفع الشمعة إلى إعادة النّظر في ملف ترجمة الشعر من جديد، وهو ما يجده مُناسبًا بظهور ترجمة السُّلطاني لقصيدة إليوت "الأرض الخراب".

فهو يرى أنّ فعل الترجمة إلى العربيّة في تعدُّديتها وتباين نتائجها - والموقف منها أيضًا - يحيلنا إلى بيولوجيّة دارون ونظرية النشوء والارتقاء، فتصبح الترجمة نتيجة للتكرار، داروينيّة في حرصها على الكمال والاكتمال. وفعل الكمال والاكتمال كما يتحقّق في ما فعله السُّلطاني يأتي عبر وسائط عدّة، كتصويب هنّات، أو تعديل وتصحيح كلمات، ومن ثمّ ترتبط عنده - أي الشّمعة - الترجمة بالكتابة في رمزية الحكاية "رمزية لحمتها الرونق، وسداتها الحساسيّة اللُّغوية"

يطرح الشمعة إشكاليّة أخرى متعلّقة بترجمة الشّعر، تتمثّل في آلية التّناص، الذي يعّده أحد العوائق الثقافيّة واللُّغوية في الترجمة، إضافة إلى ما أسماه الإلماعة؛ أي الإشارة الموحيّة إلى تاريخ أو شخصيات تنتمي إلى ثقافات مختلفة وربما مُتباينة. وإن كان يرى أن التّناص والإلماعة بما ينطويان على محمول معرفي باهظ، يثيران أسئلة خلافيّة النزوع عن نقاء الأنواع، من قبيل: ما مفهوم الأصالة؟ أو إلى أي حدٍّ تَكْمُن مرجعيّة النصّ الشعريّ، أو الروائي في مخيال الشّاعر أو الروائي، أو إلى أي حدٍّ يمكن اعتبارها مصنوعة من آداب أخرى؟ وهو الأمر الذي يجعل من مفهوم الأصالة في عُرف نظريات ما بعد الحداثة نهرًا ضيقَ الضفتين، وهو ما استوجب إعادة تعريف الأصالة لتصبح مرادفًا للابتكار، وبذلك تُعتبر الكتابة كلها ذات منزع تناصي إلماعي، أي ذات مرجعيات تشير إلى ثقافات مختلفة وربما متباينة، وكأنّ التّناص يكون مقصودًا لذاته، وهو ما يتماس مع قول بورخيس بأن "الكتابة هي عمل استعادي بشكل أو بآخر".

تقترب هذه الفكرة ممّا طرحه الناقد الأميركي هارولد بلوم - في كتابه "خريطة للقراءة الضّالة" (1975) - عن ظاهرة التأثّر الشّعري، إذْ اعتبر أن التأثير الشعري "يتجاوز مجرد تمرير الصُّور والأفكار من شعراء سابقين إلى شعراء لاحقين، فالأصل عنده أنه لا يوجد نصوص بإطلاق، بل علاقات بين النصوص، هذه العلاقات تعتمد على فعل نقدي ، وعلى قراءة ضالة يُمارسها شاعر على آخر".

يقرُّ الشمعة أن الإلماعة تعتبر أساس صنعة الأدب، فقصيدة إليوت عبارة عن تجميع إلماعات أو قصاصات، وبالأحرى "إنها كولاجات تُصالح بين نصوص ثقافات مختلفة"، واللافت أصلاً أن فكرة التناص عند إليوت كامنة في نظرته للتراث منذ مقالته عن "التراث والموهبة الفرديّة"، فالتراث عند هو أكثر من مجموع الأشياء الموروثة، إنّه شيء يُعمل ويُجهد يكتسب ويُستعمل في تكوين حسّ تاريخي وإدراك ليس لماضيه ولكن لحاضره أيضًا. وهو ما يمكن تقصيّه - أي تفعيل التراث للحاضر- عند جورج أورويل في روايته (1984)، التي صدرت بعد ثلاثة عقود من صدور مقالة إليوت؛ بربطها بين التراث والحاضر والمستقبل، ومناهضتها للفكر الشمولي، ومن ثمّ تبدو - رواية أورويل - وكأنها نبوءة بنُظُمٍ تعقُّب "الأرض اليباب".

والتّناص واضح بين العملين فالجملة الأولى من رواية جورج أورويل (1984) تبدأ باستعادة شهر نيسان هكذا "كان يومًا باردًا في نيسان، وكانت الساعات تدق الثالثة عشر" على نحو ما بدأت قصيدة إليوت من قبل "نيسان أقسى الشهور".

وبعد تداعي هذا الأطروحات التي أثارتها الترجمة لدى الشمعة من قضايا مهمّة مُتعلِّقة بالتطوّر والأصالة ومرادفه الابتكار والتّناص والإلماعة، يستعرض (أي الشمعة) ملامح ما قام به السُّلطاني من مقارنات [أو موازنات] بين ستّ ترجمات سابقة لعمل إليوت، وهو - كما يرى - سجال مثير للإعجاب كما يكشف عن إشادة بسيطرة معرفيّة للسُّلطاني مُتميّزة عن جلّ ما يتصل بإليوت ونظريته في التراث.

وهذا التكرار في فعل الترجمة يُدْخل الترجمة - على حدّ عبارة خلدون الشمعة - في إطار النظرية الدراوينيّة، في حرصها على الكمال والاكتمال، وهو ما يُعدُّ فِعلاً إيجابيًّا، لكنْ في كثير من الترجمات المتعدِّدة لا يذكر لنا المترجم - إلّا في حالات نادرة - أخطاء مَن سبقوه، وقد يدخل ما يذكره في دائرة العموم والإبهام، أي أنه بعيد عن الإفصاح والتوضيح، ومن ثمّ يصير تعدد الترجمات تكرارًا ليس إلّا.

الأرض اليباب لإليوت

واحدة من الظواهر المتكرِّرة في عالم تعدُّديّة الترجمة، قصيدة ت.س.إليوت الشهيرة "الأرض الخراب"، فقد جاءت في ستّ ترجمات كما ذكر فاضل السُّلطاني في كتابه. كما انبرى هو الآخر لتقديم ترجمة جديدة للنص القديم؛ ليكون مجموع الترجمات للنص سبع ترجمات. لكن ما غاب عن السُّلطاني أنّه من الممكن أن نُضيف إلى هذه الترجمات ما قامت به الدكتورة نبيلة إبراهيم، حيث ترجمت مقتطفات كثيرة من القصيدة في سياق مقالتها "الأرض الخراب: رائعة الشاعر المعاصر ت.س. إليوت: تحليل وتعقيب" وقد نشرت في مجلة المجلة العدد 25، بتاريخ يناير 1959. فإلى جانب تحليل القصيدة أوردت الكثير من المقاطع الشعرية، وهي جميعها من ترجمتها.

وإن كان العذر للسُّلطاني في أنها لم تُقدّم ترجمة كاملة للنص، لهذا أغفلها من قائمة مترجمي قصيدة إليوت، فأين العذر في إغفال ترجمة نبيل راغب الصّادرة عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة عام 2011، بعنوان "أرض الضياع: رائعة الشاعر ت. س.إليوت، دراسة وترجمة"؟

يذكر راغب أكثر من دافع وراء ترجمته لهذه القصيدة؛ منها أنها قصيدة من نوع رائد وفريد، تركت أثرها على الأدب العالمي كله، وأيضًا لأن هذه القصيدة كانت أكبرَ دليل عمليّ على أنّ الشّاعر لم يلزم بُرْجِهِ العاجي ليستوحي إلهام ربات الشّعر، بل هَبَطَ منه ليشقَّ طريقه وسط مظاهر الحطام، والركام والخراب والدمار والضياع، التي أفرزتها الحضارة الأوربية التي تحمل داخلها بذور فنائها. كما أن القصيدة تجسيد شعري وفني لنظريته عن المعادل الموضوعي.

أغفلَ راغب - في الحقيقة - ذكر الترجمات السّابقة، حتى في حديثه عن دوافعه للترجمة، لم يذكر كلمة "إعادة الترجمة" التي تُشير إلى أن ثمّة جهودًا سابقة عليه، ومن ثمّ جاءت ترجمته لتلافي أخطائها، وإنما إشارته جاءت كأنّه أوّل مَن يقوم بفعل الترجمة! وهذا غير صحيح، وفقًا لتاريخ صدور ترجمته في عام 2011، مقارنة بترجمات سابقيه.

يُبرِّرُ السُّلطاني دوافع ترجمته لرائعة إليوت إلى كثرة الأخطاء التي لازمت الترجمة "في فهم النص الأصلي وفي مواضع مهمّة إلى الدرجة التي تعكس المعنى إلى نقيضه"، وأيضًا إلى ندرة الدراسات النقدية عن القصيدة، وهو ما شكّل صعوبة بمكان أمام المترجمين سابقًا.

هنا تكمن غاية إعادة الترجمة لديه في التطلُّع إلى الترجمة المُثلى، ترجمة يبحث فيها عن اللغة المثالية (أمبرتو إيكو) أو اللغة النقيّة التي قصدها فالتر بنيامين، وهي "تلك اللغة التي تحملها الترجمة في داخلها مثل صداها الخلاصي".

وضع فاضل السُّلطاني الترجمات السّت السابقة في مقارنة وموازنة مع النص الأصلي، مُظهرًا الهنات التي وقع فيها مترجموها على أهمية أسمائهم (لويس عوض، أدونيس، يوسف الخال، عبدالواحد لؤلؤة، ماهر شفيق فريد، يوسف اليوسف، وتوفيق صايغ)، وكأنّه يُبرِّرُ أسباب إقدامه على ترجمته الجديدة، فالسابقون وقعوا في هنات سواء في إيجاد مقابل للكلمة باللغة العربية، أو في فهم السياق نفسه، وهو ما نَتج عنه سوء ترجمة تمامًا.

سبق السُّلطاني في عمل مقارنة لترجمات إليوت المتعدِّدة عبدالكريم كاصد، في مقالته "ترجمات إليوت إلى اللغة العربية" (مجلة جسور، العدد 2، ربيع 2009)، وهي مقالة لا تقف عند حدود قصيدة الأرض الخراب (على نحو ما ترددت كثيرًا في الترجمات العربية)، وإنما يوسّع دائرة المقارنات وإن كان الأصوب الأخطاء على معظم الأعمال التي تناولت إليوت في الثقافة العربيّة، بما فيها الكتب النقديّة ككتاب "فائق متى" (إليوت) الذي صدر في طبعتيْن دون أن تلتفت دار المعارف إلى أخطاء الطبعة السّابقة؛ المطبعيّة واللُّغويّة (النحويّة والإملائيّة)

وإن كان اقتصر في المقارنة بين ترجمتي عبدالواحد لؤلؤة وأدونيس ويوسف الخال، ومع إقراره بأن هذه الأخطاء "لا

تُقلّل من الجهد الكبير الذي بذله لؤلؤة". وفي حديثه عن ترجمة الأعمال الكاملة لإليوت، وهي التي اضطلع بها الناقد ماهر شفيق فريد، وقد احتوت على الأرض الخراب، أشار إلى أنه في ترجمته لم يستفد فيها من أخطاء سابقيه، كما أننا نجد ثمة تلميحًا بالتقعر اللُّغوي في اختيار الألفاظ الغريبة البعيدة عن التداول كأن يشير إلى "نشوة التبغ" بـ"غيبوبة الطباق"، وهي ذات الملاحظة التي كرّرها فاضل السُّلطاني في الكثير من إشاراته. أما ترجمة لويس عوض فلم يتوقف عندها، وإن كان وصفها بجملة واحدة بأنها احتوت على الكثير من الأغلاط، ويبدو أنه كان واقعًا تحت تأثير تحفُّظه على آراء لويس عوض.

الحضور الإليوتي

حضور إليوت في الثقافة العربية قديم، فأوّل تردد لاسمه في الثقافة العربية كان في مقالة الناقد السوداني معاوية نورالدين (1909 - 1941) "القالب في شعر العقاد"، في جريدة الجهاد بتاريخ 2 مايو 1932، لكن ترجمته بدأت في نهاية الأربعينات مع لويس عوض، الذي عرَّفَ به في مجلة الكاتب المصري، التي كان يرأس تحريرها الدكتور طه حسين.

جاءت مقالة لويس عوض في يناير 1946، بعنوان "ت. س.إليوت"، متضمّنة تعريفًا به، مع ترجمة لمختارات من قصائد من شعره. ثم ذاعت ترجمات قصائد إليوت، وراح صدى هذه الروح الإليوتية يتجلّى في قصائد الشعراء؛ السياب والبياتي والملائكة وحاوي وأدونيس وعبدالصبور وحجازي والخال وسعدي يوسف. وهو ما دفع النقاد إلى دراسة المثاقفة الإليوتية.

الإعجاب بإليوت لم يتوقف عند حضوره في أشعار الشعراء؛ فقد نالت قصيدته الأرض اليباب حفاوة بالغة من قبل الشعراء، وإنما - علاوة على ذلك - في طغيان حضوره كشاعر تارة، وناقد تارة ثانية، وقد تجلّى تأثيره في مؤثرات عديدة من أبرزها: المنهج الأسطوري، والمعادل الموضوعي، والقناع، إلخ... وهو ما أكسبه تأثيرًا مهمًّا، كما كان لدراسته عن "التقاليد والموهبة الفردية" أثرها الكبير في لفت أنظار مُتلَّقِي إليوت، إلى أن "الحداثة قد تعني التمرد على التراث، ولكن لا تعني التخلّي عنه"، وهو ما دفع الكثير من الباحثين إلى استجلاء هذه المثاقفة في الأدب العربي بصفة عامة، وهناك من رأى فيها مثاقفة سلبيّة.

تعددية الترجمة وتعددية الأخطاء

الكتاب الجديد لفاضل السُّلطاني "الأرض اليباب: وتناصها مع التراث الإنساني" يضعنا في حضور من نوع آخر لإليوت؛ حضور لقصيدته الأرض اليباب، ليس على مستوى التأثير، وهو ما لا يخفى على دارس الأدب ونقاده عربيًا وعالميًّا، إذْ إنها أحدثت - كما يقول عبدالواحد لؤلؤة - هِزة كبيرة في عالم الشعر، لخلخلتها عددًا من القيم الثابتة العتيقة التي كانت سائدة قبله، وإنما على مستوى الترجمة. فالقصيدة التي كُتبت عام 1922، ونشرها في مجلة المعيار التي كان يشرف عليها إليوت بنفسه، بأجزائها الخمسة حظيت بترجمات عديدة ومن أسماء مهمة كأدونيس ويوسف الخال وعبدالواحد لؤلؤة ولويس عوض وماهر شفيق فريد يوسف الصايغ، ويوسف اليوسف، وبذلك صار لها أكثر من ترجمة عربية.

وهو الأمر الذي أخذه مأخذ الجدّ، فانبرى بدراسة الترجمات السّابقة، وإظهار ما اعتورها من هنات واختلافات في فَهم السياق، وهو ما أدّى إلى اختلاف المعنى المقصود، فكما يقول بورخيس "الكلمات ليست ناقلة للمعنى بل حاملة لأشياء أخرى، بينها الإيقاع وسحر الدلالة والأصداء العالمية للكلمات"، وهو ما جعله يرجّح ترجمة "روح النص على الترجمة الحرفية لأنها غاية في منتهى الجسامة وضربًا من الخيال حتى لتبدو خالية من الأذى".

فيقدّم السُّلطاني مبحثًا مهمًّا يتناول فيه الترجمة الجديدة مقارنة بالترجمات السّابقة، مُظهرًا الاختلافات التي تُحدث في أحيانٍ كثيرةٍ ابتسارًا وتشويهًا للمعنى المقصود، وهو ما ينتج عنه قراءة مضلّلة - بالمعنى السّلبي - للقصيدة، فخلافًا لما يتميز به الشعر من الاتحاد الذي لا انفصام فيه بين المعنى والصوت، بين الدال والمدلول، وهو ما شكّل عقبة كبيرة، وفي الوقت ذاته تحديًّا و/ أو رِهانًا صعبًا أمام ترجمة الشعر، فسمة إشكالية أخرى متعلِّقة بمطابقة حقول المفردات (في النص المترجم) لمعانيها المقصودة/الحقول الدلاليّة (في النص الأصليّ)، وهو ما يخرج المعنى من سياقه المقصود.

فمثلاً مفتتح القصيدة الذي ترجمه فاضل السّلطاني بـ"نيسان أقسى الشهور" يأتي في ترجمة توفيق صايغ وهي آخر الترجمات للقصيدة هكذا "شرُّ الشهور نيسان"، فالمعنى كما قصده إليوت أن شهر نيسان هو قاسٍ بالنسبة إلى الميتين روحيًّا، لأنه بداية الربيع الذي تتفتّح فيه الطبيعة وينبثق الجمال، بينما هم عاجزون عن التمتُّع بخيراته، وهو ما يُضاعِفُ من آلامهم، ويزيد الأمر كآبةً اختلاط الذكرى بالرغبة. في حين جاءت الترجمات الأخرى مستخدمة كلمة شرّ بديلاً لأقسى، وهو ما خرج بمعنى مغاير عن الذي أراده الشاعر، وتدور حوله فكرتها الأساسيّة.

لطائف الترجمة

فِعْلُ المقارنة والموازنة الذي قام به السُّلطاني لستة نماذج من الترجمة، خاصّة أنّه يضع الأصل الإنجليزي، وأحيانًا مصدره باللُّغات الأخرى كالألمانيّة واللاتينيّة، في حدّ ذاته عملٌ شاقٌ، وفي الوقت ذاته ثري؛ فهو لا يكتفي بتتبّع الخطأ، وإنما يشرح أسباب عدم دقة اللفظ، أو العبارة، سواء بالرجوع إلى معانيها ودلالتها في القواميس العربية، أو في استخدامها في السياق العام في اللغة الإنجليزيّة، وكأنه يسترشد بما قاله فالتر بنيامين من أن "المعنى في بُعده الشعري لا ينحصر بمعنى الكلمات، بل ينساب من مغزى اختيار كلمة محددة للتعبير عنه"، فمثلا كلمة (wicked) في جملة "With a wicked pack of cards" ترجمها (عوض ولؤلؤة وفريد والخال وصايغ واليوسف هكذا "لديها رزمة ورق خبيثة"، والسُّلطاني يقول إن كلمة خبيثة أو شريرة صحيحة قاموسيًّا، لكنْ الكلمة تعني في المعنى الشعبي/التداول العام بارعة، أي أن قارئة الحظ (أوراق التاروت) التي تمتلكها بارعة، وبذلك تكون الكلمة مُتَّسِقَة مع المعنى، لكن خبيثة - كما يتساءل في حيرة - ما معنى أنّ أوراق الحظ خبيثة؟ وهذا البحث عن المعنى الدلالي للكلمة في لغتها الأصلية، يتواءم مع ما حذّر منه الجاحظ من قبل، بقوله "على المترجم أن يكون أعلم الناس باللغة المنقول عنها".

من الأخطاء التي يكشفها السُّلطاني في مقارنته للترجمات الست، هو هيمنة الترجمة الحرفية (في غالبية الترجمات) التي لا تفيد المعنى، كأن يتم ترجمة "ورثة أرباب المال" إلى "مدراء المدينة"، وهناك نوع من الأخطاء ينتج عن سوء الفهم وهو ما يتبعه ترجمة خاطئة، فسوء الفهم يجعل اسم الكنيسة قديسة، ومن المتحدث المرأة رجلاً كما فعل أدونيس والخال وعوض وفريد. وأحيانًا يعجز المترجمون عن ترجمة بعض المفردات، فيهملونها على نحو كلمة تاتا في مقطع (Ta ta good night)، وهي تعني في الاستعمال الشعبي - كما يقول فاضل - شكرًا. وهناك أخطاء تتناقض مع دلالة اللّفظ نفسه، فمثلاً عوض يترجم هكذا "حيث يَسْمر صيادو السمك في الظهيرة"، فيقول السُّلطاني إن "السهر لا يكون في النهار وإنما في الليل".

لا يكتفي السُّلطاني بتصويب الخطأ وفقط، وإنما يقدّم مدلولاتِ الكلمات في الاستخدام الشعبي، وأيضًا مصادرها، وكيف تُستخدم في الأدبيّات الإنجليزيّة، وفي الخطاب الإليوتي، فمثلا يشير إلى إساءة الفهم لترجمة كلمة (Gentile)فترجمها لؤلؤة وصايغ بالأممي، وهي ليس كذلك، وعوض بـ"أغلف" هي غير المختون، ولكن الكلمة مهجورة، أما أدونيس والخال واليوسف فترجموها صحيحًا، هكذا "أكنت يهوديًّا أم غير يهوديّ" ويستفيض بعد ذلك في شرح دلالات الكلمة بقوله، إنها تعني "كل الأشخاص والأقوام الأخرى غير اليهودية"، وأيضًا الوثني، ثمّ يعرّج إلى أصلها "اللاتيني" وفي العبريّة حيث تكتب"goy"، وفي الإنجليزية تكتب (Gentile) وما دامت أغلب الأمم وثنيّة في فترة الإنجيل، أصبح المصطلح مرادفًا للوثنيّة، وقد ترجمها الإنجليز بهذا المعنى ليشيروا إلى كل الأمم غير اليهوديّة.

تعليقات السُّلطاني على أخطاء أو عجائب الترجمة، تُضفي جوًّا من اللّطافة على خشونة الترجمة وغرابتها أحيانًا، وأيضًا تُخرج التعليقات من نيّة التربُّص والاصطياد إلى الحواريّة العلميّة، وكأنّ المؤلف يتحاور مع قارئه وهو يمدُّه بالمعلومة الصحيحة.

نقاء النصوص

يُعرّف الجاحظ الأدب بأنه "عقل غيرك تضيفه إلى عقلك" أليس هذا المعنى - بشكل أو بآخر - يتفق مع مفهوم التناص وفق لتعريف جوليا كرستيفيا؛ حيث ردّ النصوص إلى مرجعياتها الأولى، وهو ما فعله ت. س. إليوت بنفسه. بإشارته إلى الكثير من التناصات مع مصادر عديدة؛ دينيّة وأدبيّة وميثيولوجيّة، وغيرها، وإن كان استثنى المصادر العربيّة. ولولا هذه الإحالات الصريحة [وكذلك الضمنيّة] التي كتبها إليوت بنفسه، ثمّ استخرج بعضها النقاد لاحقًا، لاكتنف القصيدة الغموض، لأنها في حقيقة الأمر قائمة على تشابكات مع نصوص كثيرة، واستعارات مما يجعل من فَهمها دون ربطها بمرجعياتها أمرًا صعبًا للغاية.

قدّم السُّلطاني دراسة تناصيّة للقصيدة مع التراث الإنسانيّ، وهو ما يعود بنا إلى الحديث عن انتفاء نقاء النص الأدبي، وأن الأبناء يتأثّرون - ولو أنكروا - بالآباء (السلف)، وهو ما أكّده إليوت نفسه في نظرته للتراث، وإيمانه بأن "التراث وحدة عضوية لا بدّ من استلهامه في كل عمل عظيم"، فعلى حدّ قوله "هو لا محيص له لكل مَن يُريد أن يبقى شاعرًا بعد الخامسة والعشرين من العمر.(..) والحسّ التاريخي لا يتضمّن إدراكًا لحضور الماضي وحسب، بل لحضوره كذلك". مؤكدًا على أن التراث حيٌّ ممتدٌ ومتجدّدٌ من الماضي وعبر الحاضر، بحيث يؤثّر ماضيه في حاضره،

كما يتفاعل حاضره مع ماضيه.

وتجلّى تأكيده بإيمانه بالتراث في هذه القصيدة، حيث اتكأ إليوت على التراث بكافة أشكاله، المسيحي فيأخذ من شاعر المسيحيّة الأول دانتي، وأيضًا يعود إلى الميثولوجيا في الغصن الذهبي عند السير جيمس فريزر، وتحتوي القصيدة على تضمينات من سبنسر وشكسبير وجون دان وجوزيف كونراد وجولد سميث وفرلين وأوفيد وجيمس جويس وبوذا وسافو، وكأن القصيدة مُلتقى ثقافات شرقيّة وغربيّة قديمة وحديثة.

عاب الدكتور عبدالله الطيب إغفال إليوت لمصادره العربيّة؛ فسعى الطيب (راجع مقالاته في الدوحة، بعنوان الفتنة بالشاعر إليوت خطر على الأدب العربي، على ثلاث حلقات، أعداد: فبراير: مارس: أبريل 1982)، إلى إثبات ما أنكره، مظهرًا ثمانية مواضع تظهر توارد الخواطر أو التأثّر - المُغفل - بتراثنا العربي ، بدءًا من عنوانه "الأرض اليباب" التي يتناص مع مطلع معلقة لبيد بن أبي ربيعة "عفت الديار محلها ومقامها..".

فالدكتور عبدالله الطيب يقرُّ بقوَّةِ الشّبه بين عنوان قصيدة إليوت "الأرض اليباب" ومطلع القصيدة، فعنوان إليوت معناه - حسب تفسير الدكتور عبدالله - "أي الأرض التي جعلت عافية فأقوت وأقفرت وعفت وعفتها السنون". ومن التناصات مع التراث العربي: عنوان المقطع الأول "دفن الموت"، فالتشابه حسب قوله إن قصائد شعراء العرب تبدأ في باب الأطلال بذكر تعفية الديار، ثم ذكر أن الرياح دفنتها بما أهالته عليها من غبار، ثم جاءت رياح أخرى فأزالت هذا الغبار فبدت معالم الدار ظاهرة فيعرفها الشاعر بعد تأمّل" ويضرب أمثلة بمطالع لإمرئ القيس وذي الرمة ولبيد أيضًا.

استشهادات عبدالله الطيب، وتأكيداته على هذا التأثّر، في ظل توافر الأدلة عليه بما فيها القرآن على نحو مقطع القسوة في "لا الحجر اليابس صوت الماء" أو "ولا الصخرةُ الجافة صوت ماء" [بترجمة فاضل السُّلطاني] والتي أرجعها إليوت إلى سفر حزقيل أول الإصحاح الثاني، كتمويه، و تدفعه للتساؤل هل قرأ إليوت ترجمة السير وليم جونز للمعلقات؟

كان من الضروري للسُّلطاني أن يشير إلى تواريخ ترجمة الأرض الخراب، وأن تكون تقييماته للترجمات الست، لا على مستوى الاختلافات في ترجمة الجُمل أو المفردات على نحو ما فعل، وإنما - أيضًا - على مستوى الترجمة الكليّة، وملاءمتها للمعنى الذي قصده إليوت.

من الأشياء المهمّة التي أوردها السُّلطاني في الكتاب، ما أسماه "نبذة تاريخية"، حيث قدّم تاريخ كتابة القصيدة وسياقاتها، ومراجعات إليوت لها بناء على مراسلاته مع أصدقائه، وهذا الجزء بمثابة تَتَبُّع لمراحل كتابة القصيدة قبل أن تتشكّل في الصورة التي هي عليها الآن. ويتضح من هذا الجزء حالة الفنان أثناء الكتابة، وما يحتاجه من أجل تحقيق رغبته في الكتابة، فكما يقول إليوت في رسالة لأمه "أحتاج لفترة هدوء لأكتب القصيدة التي في ذهني"، وأيضًا كاشفة لما يعتري الفنان من شعور بعدم الرضا، وحيرته في اختيار شكل لقصيدته أو عمله بصفة عامة، فإليوت نفسه يقول "أنا لا أرى سببًا يحول دون استخدامي أنواعًا كثيرة من الأشكال الشعرية داخل قصيدة واحدة".

أعودُ إلى ما بدأتُ به من رأي الجاحظ، وأؤكد على قوله بأن ترجمة الشعر صعبة جدًّا، وهذا واضح في الفروق الشاسعة بين الترجمات التسع (إذا أدخلنا ما قامت به نبيلة إبراهيم، ضمن مجموع الترجمات).

ولكن نحن في النهاية مع مغامرة تستحق الاحتفاء والثناء، لما بذله المؤلف من جهد في الاستقصاء والمقارنة والشروح، وهو ينتهي بنا إلى إيجابية تعددية الترجمة في خلق مناخ المقارنة وتعليم أجيال المترجمين أصول الترجمة ممارسةً.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

پاروديا سوداء لقدر الانقياد

"ثورة الأيام الأربعة" لعبد الكريم جويطي

شرف الدين ماجدولين

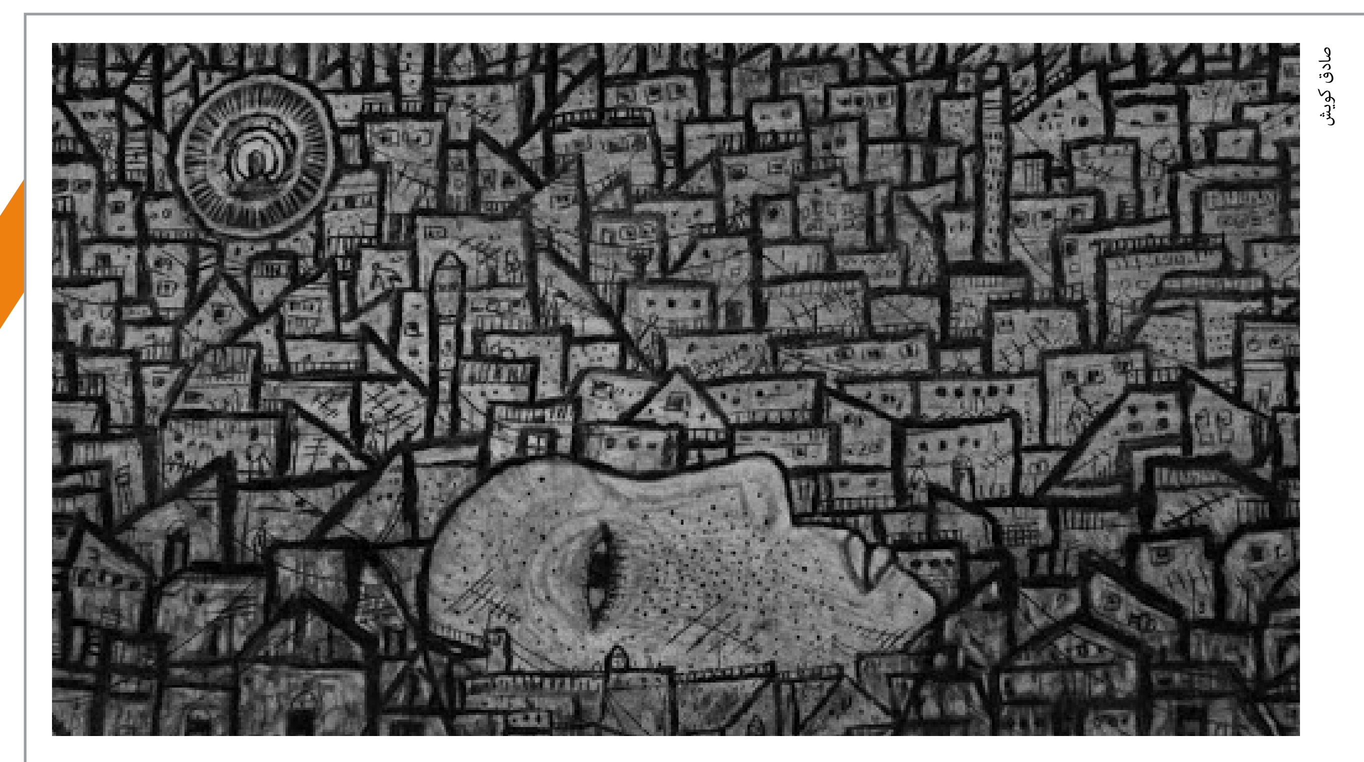


تكتب الرواية برغبة الاستئناف، العودة إلى نقطة النهاية في المكتمل، وجعله مسترسلا، لهذا نتحدث أحيانا عن تفريع روائي لنص مركزي، وأحيانا أخرى عن تنويع، فقد يُشرع في كتابة رواية وأثناء العمل تولد ملامح نص غير منتظر، عبر مسارات مؤجلة لشخوص، أو غبّ امتدادات لفضاءات ووقائع؛ ذلك ما يخبرنا به "توماس مان" و"هنري ميلر" وروائيون عديدون. وأعتقد أن رواية "ثورة الأيام الأربعة" للكاتب المغربي عبد الكريم جويطي (المركز الثقافي العربي، بيروت، 2021) الصادرة حديثا، نبتت من معطف نص سابق له حظي بشهرة واسعة هو رواية "المغاربة"، تبدو في ملامح شخوصها وعوالمها البشرية والثقافية، وعمقها المجازي والمعنوي بمثابة تنويع جديد على نواة صلبة هي: "معنى أن تنتمي إلى هذه الجغرافيا النائية المسماة مغربا أقصى".

تحكي الرواية عن حركة خروج ثوري مسلح جرت وقائعها في سنة 1973 هيأ لها معارضون مغاربة مقيمون في الجزائر وفرنسا، وأسفرت عن مواجهات في مناطق شتى من المغرب، في مدن: "خنيفرة" و"بني ملّال" و"تنغير" و"الدار البيضاء" و"خريبكة" وغيرها، وكان أشهرها "أحداث مولاي بوعزة". وقائع أرخت لها أدبيات تاريخية وتحقيقات شتى، أكثرها شهرة كتاب: «أبطال بلا مجد: فشل ثورة 1963-1973» للمهدي بنّونة، و"أطلسيات: شهادات من خلف الستار" لفاطنة البيه ويوسف مداد، بيد تفاصيل المغامرة الثورية لم تمثّل في رواية "ثورة الأيام الأربعة" إلا الهيكل العام، لسردية تقَصّدت استئناف ما شرع فيه الروائي في نص "المغاربة" من تمعن في طبيعة هذا المجتمع المنقاد لعقيدة البطش، والمرهون لقدر الانتظار.

يقوم رجل سلطة بدرجة "قائد ممتاز"، بقتل ضابط أمن ، ثم يلوذ بالجبل مع تنظيم يساري سري لإشعال فتيل ثورة مسلحة ضد الدولة، في أحراش منطقة "تادلة"، غير بعيد عن حاضرة بني ملال. ضمّ التنظيم الماركسي المتمرد، خليطا هجينا تكون في أغلبه من مناضلين سابقين في صفوف حزب "الاتحاد الوطني للقوات الشعبية"؛ "القائد" الذي يلقبه السارد ب: "جيمس دين"، لوسامته واعتداده العاتي بنفسه، و"زياد السمعلي" أستاذ الفلسفة، الذي تُروَى الوقائع الروائية على لسانه، و"الأستاذ" المنظّر ومهندس تفاصيل الخروج، وثمانية آخرون فيهم "الكتبي" و"الفحّام" و"المحارب السابق" في فيتنام، و"المعلّم"، و"عامل المصنع"، وصاحب "الحمّام" وآخرون..

تتواتر أحداث الرواية عبر عشرين فصلا، عُنون أولها ب: "القول في البغال" وآخرها ب: "ثوار وقرابين"، وما بينهما تتالت عناوين بصيغ متباينة، ما بين المبنى المجازي و الرمزي و التقريري والهجائي الساخر: "سرمد"، "بلاد الخوف"، "معركة



صادق كويش

ثكنة وادي إيرس"، "يا ناسي العهد"، "اليوناني الشريد"، "سيدات الربوة"، "الجنرال والحمار"، "ثوار وقرابين"...، وغيرها، ناسجة متنا بطبقات متساندة، لتضاعيف "نزوة" الخروج الثوري، لطيف غير متجانس من النماذج البشرية على سلطة لا تتهاون في العقاب، ولا تتسامح أمام خدش هيبتها الراسخة. وعبر تلاحق المحطات السردية لوقائع ما جرى، في الوقت المحاصر، شديد الضيق، تتخايل صور الوجوه والكلام والقرابة والعرف المجتمعي والتسلّط والولاء وتدبر الأحوال في المدينة البطلة: "بني ملال"، وهوامشها المترامية، وامتدادها الجبلي، مولفة مبنى روائيا محكما للداخل العميق لمغاربة منذورين لعيش البرزخ بين محافظة عاتية وحداثة ممتنعة وانتظارات لا تفتر تجدد إهاباتها.

-1 التخييل ومسرحة الخيبات

ومنذ البداية تتجلى الرواية مسكونة بنوازع "المَسْرَحة"، إذعانا للجوهر الدرامي للفعل الثوري المجهض والمثلوم، تتفاقم تدريجيا صوى التشابك اللفظي والحركي، في الزمن المنسرب بخفة من ساعة الرمل، أربعة أيام تختصر رحلة ما بين "ولادة" و"موت" ثورة مزعومة. في لعبة الأقنعة الاسمية: "دوغول"، "الفيتنامي"، "جيمس دين"، "التزنيتي"، "مول الشمعة" (صاحب الشمعة)، "الطوفان الأحمر"، "ر.ب.م"، "الجنرال"، "سرمد"...، كل الشخصيات الروائية تكتسب عمقا هزليا أو فجائعيا، إنما بجوهر درامي دائما. ويلتئم نزوع "المَسْرَحة" حول مشهديين مركزيين، الأول في حفل "عيد العرش" ومقطوعة "يا ناسي العهد" الموسيقية، المناقضة للسياق، التي أداها البطل "زياد السمعلي"، وكانت سببا في اتهام نواياه السياسية، واستدعائه للتحقيق في مخفر الشرطة. والثاني في مسرحية التلاميذ بمدرسة الضيعة الكولونيالية، التي أخفق خلالها والد البطل (علال السمعلي) في أداء شخصية الجنرال دوغول محوّلا الفقرة الاحتفالية إلى سقطة بلهاء، وارتجال ملفق؛ فتلبّسه اللقب التهكمي "دوغول" في محيط متسقط للمهازل، مثلما سكنته رغبة التكفير عن سقطة الأداء وجعلته يعيش دور الجنرال إلى ما لا نهاية. من هنا يكف التخاطب عن الوفاء بمأرب التواصل إلى استدعاء تعابير ومجازات تستهدف الإيهام بأن لا شيء في محله، وأن الأحداث فضلا عن كون شخصياتها الروائية مدركة لوضعها المجازي، (أي أنها تؤدي أدوارا وهي في غير وضعها الحقيقي)، فإنها تبدو مجرد لعب مسرحي اختار له المؤلف موضوع: "الثورة على نظام الحكم". يقول السارد على لسان البطل زياد: "يكفيني أن القائد قد اختار إخراجا مسرحيا لانطلاق الحدث الجلل، وجعلني أقف وأتأمل بفداحة من فوق ربوة" (ص 12) ويضيف في موضع لاحق:"انتبه الأستاذ إلى احدهم وهو يشعل سيجارة فتقدم نحوه، أخذها من يده بحركة مسرحية ودودة... " (ص 36-37). ليدفع بعنوان لحظة "التمسرح" المتفاقمة إلى مداها حين ألقى القبض على شخصية اليوناني الأفاق: "لم يكن ينقص هذا التهريج الثوري سوى مهرج حقيقي وها أنت أتيت به" (ص 240)

والحق أن كل مفاصل التخييل الروائي

توحي بأن ثمة أفعال وكلام خارج المحتمل والممكن، كل المفردات، من بداية الفصل الأول، يوحي فيها السارد أن الأمر خارج عن حقيقة الأشياء، لا البطل بطل، ولا الخروج بطولة، ولا التمرد بثورة، هي أشباه ونظائر تدعوا للأسى وللسخرية معا. مجرد صدفة تجعل "زياد" يؤدي أغنية تفسر على أنها تعريض سياسي بـ"المخزن"، سرعان ما يتلقفها أعضاء التنظيم السري، فيلحق بالحركة اليسارية منقادا لقانعة ليست له، ثم يخرج مع الخارجين في شبه سرنمة، مشلول الإرادة، يمشي خارج مشهد البطولة، مجرد كومبارس لتأثيث الركح، وبتلاحق الأحداث يندمج الثوري الزائف في اللعبة ، ويتحول إلى صاحب دور يؤديه باستسلام قدري حتى النهاية.

يلبس الثوار ألقابهم مثلما يرتدون لباس الجند، الذي لا يكون في مقاس أغلبهم، يوزعون أسلحة على بعضهم، ويستولون على ثكنة شبه فارغة، ويرتجل القائد "جيمس دين" خطبة ثورية أمام جمهور من ساكنة الجبل، لا يعرف في معجمه القَبَلي مرادفا لكلمة "ثورة". يتخذ قرار إغلاق ماخور الجبل، وتزويج بغاياه من جنود الثكنة، مشاهد "فارس" بعمق منهك، لخواطر منقادة لمصيرها، بينما يتوارى المخرجون بعيدا خلف الحدود، يؤلفون النص وينتقون الممثلين ويقذفون بالمرتجلة إلى قبائل الرعاة حيث لن يتلقفها أحد.

والشيء الأكيد أن "المَسْرَحَة" كانت الخيار الروائي الأمثل لدفع احتمالات انقشاع الوهم إلى حدوده القصوى، وملء فجوات الزمن المضغوط باحتمالات الرومانيسك؛ ساعات معدودة، ووقائع تبدو بدون أفق، وثورة لا تمنح من تفاصيل المغامرة إلا الندر القليل، فلا يتبقى إلا مكنون المجابهة بين أفراد كتيبة حرب الغوار فيما بينهم، وبينهم وبين ساكنة الجبل. في الحكاية الأصلية لا شيء يغري بالتمادي في تقليب مواجع ما جرى، هوامش الصمت فقط هي الناطقة، ودرامية الفعل المغامر ، التي تطل بخيباتها المتأصلة على الداخل العميق، وعلى مشهد الجبل و"وادي إيرس" ودواري: "أيت سعيد أوعلي" و"آيت داود أوعلي" المتصارعين على المراعي، وماخور "الشيخة تودا" والنساء المنتظرات أزواجهن وأبناءهن وإخوتهن من أعالي الربوة، حيث الوعي الجمعي يردد أصداء قولة أحد الثوار الناهضين من حلم اليقظة العابر:

"لن يثور الفلاح ولا الراعي من أجل فكرة، ولا من اجل الكرامة والحرية، هذه الشعارات لن تحرّك فيه شعرة إقدام واحدة، سيفعل إن وعد بملكية الأرض والمراعي فقط، الفلاحون والرعاة فيتيشيُّون، لا يعبدون إلا رائحة التراب وعبق العشب" (ص 206) .

-2 الانتظار هبة الخوف

ينساق الخارجون إلى قدرهم المظلم، المستنقع في خواء الحماس العابر، يتبادلون ادوار الاستنهاض وشحذ الهمم في مشاهد التهريج الثوري، وتوغل السردية في مَسْرَحَة الكشف، وتعرية الحقيقة الصاعقة، حقيقة "الخوف الجهنمي" و"الانقياد القهري"، و"الانتظار المؤبد". لا انقياد بدون خوف يلهب جذوته انتظار أي شيء ولا شيء، ذلك ما تبرع الكلمات والمجازات الروائية في نحته على حافة الوقائع الضامرة، الخرساء، والمفعمة بلاغة؛ في كل مقطع ومشهد وفصل من "ثورة الأيام الأربعة" تنبت نوازغ الانتظار، وتتفاقم مساحات وأشكال وأزمنة الانتظارية: انتظار الاستقلال، و انتظار عشرة دراهم تحت الوسادة نصيب كل فرد "من الفوسفات كما وعد زعيم اشتراكي" (ص 244)، ثم انتظار الثورة، وانتظار الأوامر، وانتظار الليل، وانتظار التحاق "الشعب"، وانتظار إشارات "الفقيه العالم بكل شيء"، وانتظار جيش السلطة، وانتظار النساء عودة أقاربهن على ربوة،... يتمثل الانتظار الروائي بما هو جبلة الناس والمحيط والمجتمع والسلطة، يبدو قرين التفرج على شريط العمر وهو يمضي إلى مستقره، بكل ما تنطوي عليه المتابعة من عواطف التسليم واللهفة والانقياد إلى ما رسخ وأقام. وكأن الأجساد تنسلخ من إرادتها وتعلقها على همم الآخرين المكبلين بالوهم ذاته، وعند حافة الالتباس الروائي المتأرجح بين رغبة الانعتاق والتسليم باللاجدوى، تملأ بيضات الخوف والخرس، عمق الدوافع الروائية، ويتحول الرعب الجبار إلى قاعدة إدراك للعالم، شأنه شأن " الصبر" و"التسليم" و"القدرية" و"الانقياد" و"الفشل" و"التطهر الثوري".

في مقطع من الفصل السابع المعنون ب: "ما العمل؟" نقرأ ما يلي: "الخوف الذي يصير في حالة كحالتنا أكثر من عاطفة، أكثر من يد راعشة، أكثر من نفس مختنق، أكثر من قلب يريد أن يمزق الضلوع، أكثر من امتقاع لون، الخوف الذي يشل، وينصب جدرانا حيث لا توجد ويلفك في كفن أسود، ويجعل أظافرك ترتد إلى دواخلك تنهشها؛ في انتظار اليد التي ستمسك بك أو الضربة التي ستسحقك" (ص 187).



ولأن الخوف قرين الثورة المجهضة، التي ليست في النهاية إلا فيض له، فقد كان خارج أحاسيس الخجل والخطيئة، بات جزءا من هوية الفعل الدرامي الفاجع والهزلي لممثلين جسّد خروجهم سعيا إلى مجابهة دواخلهم، مثلما كانت عزلتهم عن حاضنة الجبل، ترجمة لانغمار المجتمع في معجم الرهاب الفطري والمكتسب، ومن ثم لا يغدو لمفردات الشجاعة والإقدام والتضحية والقتال إلا دلالة الرغبة في البقاء، والاستكانة للقاعدة، والحفاظ عليها، ثم الانتظار. إنها عبقرية السلطة التي جعلت "الخوف هو المدرسة التي عمل على أن يتخرج منها الجميع" (ص 128).

-3 في مديح الفشل الثوري

لكن ماذا بعد الخوف والانتظارية والتهريج الثوري؟، الذي تسترسل مشاهد الحوار والحركة والفعل المُمَسْرَح في تشييده؟ أهو فقط تأويل لغرائبية الوقت؟ وارتكاسية التاريخ؟، وتكلس حصون المحافظة؟ أهو مجرد سخرية متمادية من جِبِلّة مؤبدة لمغاربة محكومين بجغرافيتهم وأهوائهم؟ كل ذلك محتمل، بيد أن الشيء الأكيد أن الرواية تتوازن بتعدد أصواتها، برغم صدورها من وجهة نظر مركزية لسارد مفرد؛ إنها استكناه لهوية وانتماء، بقدر ما هي تشريح لجوهر الفعل الثوري، حين يكون في غير بيئته، وهجاء لما يتحول له من صور شائهة، يكتفي الشارع بمتابعتها كاحتفال فرجوي، والسعي إلى استيعاب ما تنقبض عليه من: "عنف ودماء وغرائز بدائية وسيبة، وضربات غادرة، وتصفية حسابات" (ص 102)، ينجزها أبرياء ويقطف ثمارها مخرجون مهرة. ولأنها في غير محلها، بحسب الوقائع الروائية، التي تمعن في إبراز عوامل عطبها الداخلي، فإنها لن تبحث عن انتصار ولا سلطة وإنما عن عنفوان، لهذا كانت الخيبة والفشل الثوريان مبجلان، في جدلية الكلام والفعل الروائيين، ولكم كانت موحية تلك الحكمة الدائرة للندم، في خطاب السارد، مجلّلة بكل الوقار المسرحي، حين قال: "فليكن فشلا يليق بنا،... أريد فشلا عظيما، من ذلك الضرب الذي يترك وجعا في التاريخ... لو انتصر الحسين في كربلاء لكان التاريخ قد أضاف خليفة آخر... لكنه انهزم وقُتل وفُصل رأسه عن جسده، كل بكاء الشيعة ولوعتهم وأحزانهم هي مديح لهذا الفشل العظيم" (ص 200).

***

ليس من شك أن عبد الكريم جويطي كتب روايته هاته برغبة تبجيل فضاء شخصي، وأناس سكنوا ذاكرته، بيد أنه كتبها أيضا بهدف التخفف من ثقل مرزئ، ومن جرح جماعي، لنقل إن "ثروة الأيام الأربعة" كتبت بدورها لتصفية حساب، تجاه أسماء وأساطير سياسية، وبداهات فكرية، وأعطاب وأوهام متراكبة، وحماس متأصل في النسوغ، بمفردات حريفة، ومجازات تنفذ إلى العمق الآسن، وبكيمياء تصويرية لها جوهر تهكمي صلب وأصيل، عما جرى في مغرب مطلع الاستقلال، وتحديدا في النصف الثاني من الستينات والسبعينيات من القرن الماضي، من غليان أوهام بإمكان قيام ثورة، ثم ما اكتنفها من إعاقات وخيبات، لاحقت مساراتها، دوما، دون هوادة.

ناقد وأكاديمي من المغرب

تغريب الواقع وتوشيح السرد

قراءة في رواية "جنازة جديدة" لعماد حمدي

محمد عبدالباسط عيد



قد لا يكون مناسبًا، ونحن نقارب هذه الرواية تحديدًا، أن نبدأ من العنوان، وهي البداية المعتادة والمنطقية، باعتباره أول استهلال قرائيّ، والحقيقة أننا لن نفعل ذلك رغبة منا، وإنما سنتركه اضطرارًا، فهذا العنوان - وهذا لا يحدث كثيرًا - يُشتت بأكثر مما يهدي، ولا يمكننا الوقوف على دلالاته إلا بعد تأمل وجهد تأويلي، وهو في النهاية سوف يضعنا في منطقة الاحتمال التأويلي بأكثر مما يضعنا في منطقة الاستقرار الدلالي.

مع الجملة الافتتاحية سيجد القارئ نفسه مباشرة إزاء عالم النص، لا توجد مقدمات ولا حيل سردية، وإنما إزاء حدث عاديّ، وقد يكون عابرًا وهامشيًّا، كما سنجد أنفسنا إزاء لحظة زمنية لا تختلف عنه في الاعتياد والتّداول اليوميّ، ومن هذا المدخل العاديّ والعابر ستتنوع الأحداث وتتشابك، لنجد أنفسنا شيئًا فشيئًا إزاء عالم مركب، شديد الجدة والازدحام، عالم المسجلين خطرًا، وقد لا يكون جديدًا على فنّ الرواية بشكل عام أن تقدم هذا العالم، ولكن الجديد أنها تجعله عالمها، عالم الظلال الذي يُؤثّر باختفائه بقدر ما يؤثر بحضوره.

بالتأكيد يبدو عالم "المسجلين خطرا" - حين يتوفر عليه نص كامل - مدخلًا صالحًا للمقاربة، باعتبار الجدة الموضوعية، فنحن إزاء رجال يعيشون في الظل ويتحدون القانون ولا يبالون بما ينتظرهم من عقوبات، يعيشون في الظل باعتبارهم فئة خارجة على القانون، إلا أنهم فاعلون مؤثرون بأكثر مما نرى أو بأكثر مما نظن، ولا يقتصر تأثيرهم على ما يرتكبون من جرائم، وإنما يتجاوز ذلك إلى التأثير في تشكيل نظام الأمن نفسه، باعتبارهم المطاردين أحيانًا، والمخبرين المرشدين أحيانًا أخرى. فهم الأداة تارة، وهم الموضوع تارة أخرى.

يبدو هذا المدخل - من زاوية مضمونية - مغريًا، ولكننا سنتجاوزه إلى طبيعة البناء السردي، وكيف تشكّلت أحداثه، وتلاقت شخوصه، لنغدو في النهاية إزاء عمل شديد التميز، واسع الدلالة، يكتشف وينّبه في الوقت الذي يبدو لك وكأنه يرصد ويسجّل، ويكتنه أعماق النفوس، في الوقت الذي يبدو لك وكأنه يرسم بورتريهات لشخوص قد تعرفها أو تألفها، سواء أكان ذلك عن خبرة مباشرة في الحياة، أم غير مباشرة عبر شاشة السينما، وقراءاتك في السرد بشكل عام.

(1)

قد لا نحتاج وقتًا طويلا لندرك أننا إزاء بناء سردي، يماثل بنية الرحلة: الانتقال من مكان معلوم إلى مكان آخر، من سطح المدينة إلى باطنها، وما يرافق ذلك من مشاهد غريبة، تتجسد عبر عشرات البورتريهات المتلاحقة لعالم الضباط والمجرمين وعشّاق السلطة ممن لم يحالفهم الحظ في الالتحاق بها، ينسل كل بورتريه من الذي يجاوره، في استدعاء رهيف، ليتوازى ذلك كلّه مع الطبيعة المزدوجة والغنية للراوي؛ فهو ضابط مباحث ورسام في الوقت نفسه.

وهذا يعني أننا إزاء خطاب يمتاز بغناه وتنوعه، رغم بساطته الظاهرة الخادعة؛ فالرواية تنطلق من حدث رئيسي واحد، قد لا يشكّل قيمة في ذاته، وهو تردد الراوي، أو ضابط المباحث المحال للتقاعد قريبًا، في الذهاب إلى عزاء نجل الدكتور "ناجح"، كما يُطلق عليه، مرشده السابق، وكبير دولة البصاصين والمسجلين خطرًا في القطر كله.. هل يذهب أم يكتفي بمكالمة أو رسالة على الواتس؟ وماذا لو اعتبره المسجلون غريمًا لهم باعتباره رمزًا للسلطة حتى لو كان الآن مجرد متقاعد؟ فهل هو ذاهب إلى عزاء أم مقبل على فخٍّ؟

من هذا الحدث البسيط تبدأ الرواية، ومنه أيضًا تبدأ الرحلة، وهي بدورها رحلة مزدوجة، يأخذنا فيها الراوي إلى عالم السرادق (مكان العزاء) في سرد استباقي تنبؤي، ويأخذنا مرة أخرى إلى الماضي، عبر سرد استردادي كاشف، يقدّم لنا مزيدًا من المعرفة بالراوي، والمعرفة ليست مطلوبة في ذاتها بقدر ما تؤسس لموثوقية الراوي وحجيته، ولنا أن نعتبر السرد الاستردادي الذي يشغل القسم الأول من استهلال الرواية بمثابة التقدمة السردية، والحُجة التي تؤهل الراوي لأن يكون صاحب الرواية؛ إنه صاحب التجربة المروية وشاهد العيان عليها، ولذلك فهو جدير بـ"استمالة" المتلقي، واكتساب تعاطفه، والأهم تصديق ما سوف يقدمه له من مشاهد وأحداث، وعلى هذا يتكون السرد من حركتين:

الأولى: من وسط البلد إلى السرادق لتقديم واجب العزاء (سرد تنبؤي).

الثانية: من وسط البلد إلى ماضي الضابط: رحلة عمله، بدايتها ونهايتها (سرد استعادي).

تعمل الحركتان السرديتان معًا، بشكل متكامل؛ فالاسترجاع يمدنا بالمعلومات اللازمة التي تغدو ضرورية بالنسبة إلى راوٍ يقدم سردًا ذا طبيعة تنبؤية كشفية، يقدمه بصيغة العالم ببواطن الأمور،



المطلع على خفايا هذا العالم، والحركتان معًا تكوّنان هذا العالم الروائي الخاص، الذي استقر على غلافه هذا العنوان الذي لا يخلو من إرباك: "جنازة جديدة" لعماد حمدي.

يعدنا الرّاوي برحلة عجيبة مشوقة إلى عالم السرادق، تمامًا كما يعد الرّاوي الشّعبيّ مستمعيه بالعجيب الغريب، وبذلك يتحكم فيهم، ويشد انتباههم؛ إذ يقدم جانبًا من حكايته ويؤخر جوانب أخرى، ويصف شخوصه على نحو يجمع بين الغرابة والإمتاع معًا. (معجم السرديات: إشراف محمد القاضي).

فالراوي يتوجه بالحديث المباشر إلى القراء: (المروي عليهم/رفقاء الرحلة)، يُبرم معهم اتفاقًا، قبل دخول هذا العالم، إنه لا يلجأ إلى هذه الحيلة ليكسر الإيهام السردي فحسب، وإنما ليضعهم مباشرة إزاء هذا الواقع، أو لنقل إنه يمارس شكلًا من التهيئة العامة، ولا بأس من وصفها بالتهيئة النفسية، قبل دخول هذا العالم، ليس لأنه يقدم لهم الخيال المجاوز للواقع، وإنما لأنه يقدم الواقع بأكثر مما يقدر الخيال على استيعاب حقيقة وجوده؛ فكثيرًا ما يخرج الواقع عن أطر المنطق والفهم، ويغدو بذاته فنتازيا المعيش وليس المتخيل، وهنا يحتاج الواقع - حين يغدو عملًا روائيًا - إلى شيء من الحيلة، وغير قليل من الفلترة، التي تحجم انفلاته وتجعله ممكنًا ومقبولًا ومؤثرًا.

فالراوي هنا هو صاحب الحكاية ومالكها، ونحن رفقاء الرحلة، ومقتضيات الرحلة تفرض عليه الحرص على مستمعيه، بل وتنبّههم إلى خطورة ما هم مقدمون عليه، ولذا فهو يحذرهم قائلا:

"احترس... احترس أيها القارئ.

قف مكانك.

ثبت قدميك في الأرض جيدًا... الأمر يستحق، أنت مقدم على تجربة تستحق المخاطرة، لن تتكرر في حياتك..." (ص 18).

فهل نحن إزاء راوٍ شفاهي؟

الحقيقة أن هذا البعد لن يغيّب ذهن المتلقي طوال الوقت، سواء بشكل مباشر، عبر هذه الأفعال التداولية التي تنبه وتحذر، أو عبر مجموعة الأغاني الشعبية التي ستوشّح السرد لتؤدي وظائف عدة: تفسيرية وتمهيدية وجمالية تكسر انهمار السرد، بالإضافة إلى قدرتها على تلوين الفضاء السردي كله بهذه الأغاني التي تنبثق مباشرة من وجدان عالم المسجلين خطرًا وأرواحهم. ففي كل مستويات السرد سيظل الراوي محملًا بهذا الحس الشفاهي، وسيظل القارئ (المرويّ عليه) حاضرًا بشكل نصيّ، متداخلا مع طرائق حضوره في البنية السردية الشعبية. وفي هذا السياق يمكننا فهم هذا الاتفاق المبدئي: "قلتها لكَ، وأعيدها ثانية وثالثة: إذا كنت تريد أن تعود من حيث أتيت فلا ملامة عليك، عذرك معك، ولا يجب أن تنتظر رحمة من أحد... إذا كان معك نقود تخلّص منها على الفور، أفرغ كل جيوبك... طهّر روحك من أدران المحبة... طهّر أصابعك من أيّ خاتم، ذهبيًا كان أم فضيًا..." (ص 19).

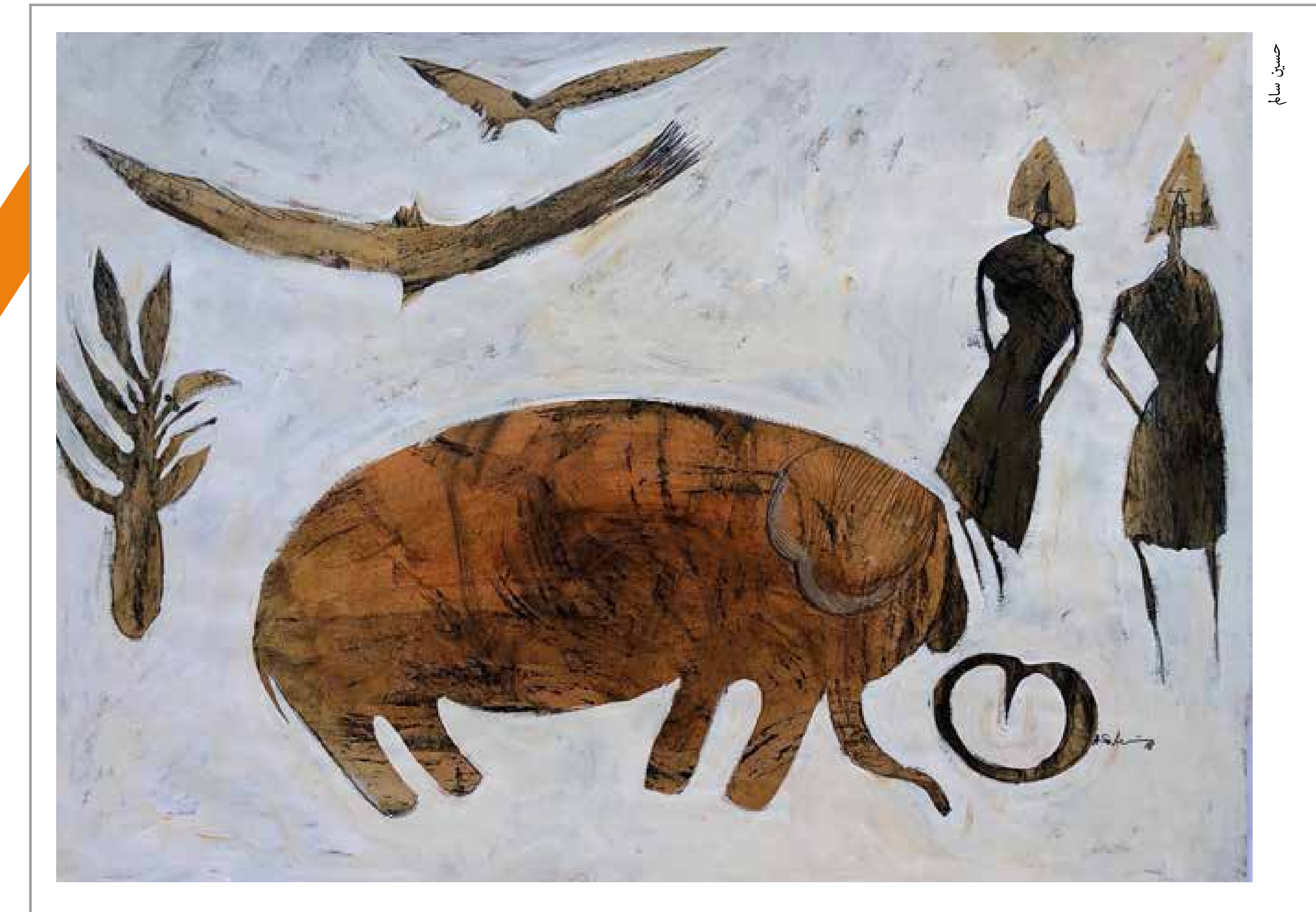
بالتأكيد، يؤشر هذا الاتفاق لطبيعة هذا العالم الذي هو موضوع الحكاية، ولنا أن نقول إننا إزاء حيلة تشويقية، ليست مجانية بالطبع؛ فهي تقدم للقارئ تأطيرًا كليا لهذا العالم، وتدعوه للاستعداد لتلقيه، وتفتح أفق انتظاره على دلالات التوجس والخشية التي سوف تُروى.

تبدو هذه الرحلة مختلفة؛ إنها لا تقدم لنا مجاهل الجغرافيا ولا عجائب التاريخ والسير، كما تفعل الرحلة العادية؛ فالراوي لا يقدّم عالماً مجهولا تمامًا بالنسبة إلينا؛ إنها مجرد رحلة إلى سرادق عزاء، ومنه إلى عالم المسجلين خطرًا، رحلة نحو الجانب غير المرئي من مجتمعنا، نشاهده ونراه كل يوم دون أن نعرفه كما ينبغي؛ فلا أحد يجهل عالم المجرمين، ولكن قلّة من يعرفون قانونه، وقلّة من يمكنهم الاقتراب من أرواح رجاله والتدقيق في ملامحهم.

وعلى هذا يبدو الاتفاق السابق حجة خطابية شديدة الأهمية، ولا بأس من اعتبارها حيلة ما بعد حداثية في النصوص السردية، وهي كذلك بالفعل، ولكن حتى أمثال هذه التقنيات لا بد لها من تفسير وظيفي، بما هي وحدة صغرى في خطاب كُلّيّ، وليس أهمّ من أن تكون حُجة تؤسس لطبيعة العلاقة بين الراوي والمرويّ عليه، أو بين الراوي وصحبة الرحلة، تؤشر لما سنواجهه من أحداث عالم نعيشه، دون أن نرى حقيقته، وحقيقته، حين تُروى، ستريك منه الغريب العجيب، وحينها ستدرك أنك لم تكن تدري عنه شيئًا من قبل.

(2)

يستوعب المتن السردي - بقليل من التأمل - بنية الرحلة، مع تعديلات هيكلية تناسب طبيعة البناء الروائي التخييلي؛ فهنا لن نجد العناصر الجغرافية والإثنوغرافية التي تهيمن على بنية الرحلة التقليدية؛ فالرحلة هنا إلى السرادق، وهو - في الظاهر - علامة ذات دلالات اجتماعية ودينية محددة؛ فمن حيث الشكل هو مكان يتقبل فيه ناجح عزاء نجله، ويتصدره قارئ يتلو آيات



القرآن، ولكنه من حيث الموضوع جدارية هائلة يمكننا أن نشاهد عليها أكبر تجمع للمسجلين الخطرين، يتناثرون في فضاء الجدارية، كل حسب مقامه في دنيا الإجرام واختصاصه، ومقدار قربه من ناجح الذي يتوسط اللوحة ليس باعتباره صاحب العزاء فحسب، وإنما باعتباره القيّم على هذا الجمع، وصاحب الأمر والنّهي فيه، ولذا فالجميع حاضر هنا، ليس لتقديم العزاء كما هو معلن، وإنما لتأكيد الولاء وإعلان البراءة من دم الابن "هوجان".

هذا إذن ليس سرادقًا عاديًا، ليس لأننا سنشاهد عبوات البيرة وأنفاس الحشيش تعبّق المكان، وهذا بحد ذاته لا يخلو من إدهاش، وإنما لأننا سندخل مع الراوي مكانًا عجيبًا، سندخله مع الراوي الذي يعلم عن رجاله ما لا نعلمه، ويدرك من أسرارهم ما لا ندركه، ولأن المكان عجيب وخطير معًا، ولأن خطورته لا حد لها، لذا فمقتضيات الأمانة تفرض عليه أن ينبهنا، كي نأخذ حذرنا، وهو لم يقصّر، فقد نصحنا، ولنا أن نقبل أو نرفض، فإذا قبلنا الشرط بدأت الرحلة، وإذا رفضنا الشرط انتهت الرحلة، وتوقف السرد قبل باب السرادق.

تستوعب هذه البنية برهافة واضحة رحلة موسى عليه السلام مع الخضر، عبر أكثر من مستوى:

أولا: استغلال الفضول المعرفي لدى المتلقي، بعد أن اصطنع الراوي من الحيل التشويقية ما يجعله توّاقًا إلى البداية، القارئ هنا في موازاة موسى عليه السلام هناك، وهذه المعرفة ليست نظرية، وإنما هي تجربة، والتجربة - فيما يقول الراوي - "أم المعرفة"، إنها رحلة في الطريق إلى المعرفة، وكل رحلة تتطلب تهيئة من يقوم بها، ليستوعب ما سوف يراه أو يشاهده، من الحوادث والأخبار، كما أن مقتضيات الصحبة تقتضي من الراوي/المرشد أن يكون أمينًا على صاحبه، وألاّ يعرضّه للمهالك والمخاطر.

ثانيا: أن يعي طالب المعرفة شروط الصحبة، وعلى رأس الشروط التخلص من النقود، وكل ما قد يكون مطمعًا، كالخواتم والهواتف، بالإضافة إلى التحلي بغلظة القلب، أو حسب عبارته، "تطهير الروح من أدران المحبة"، وهنا تتشكل أولى المفارقات بين الرحلتين، فإذا كان على "موسى" (عليه السلام) أن يتوقف عن السؤال وأن يشاهد خوارق المعرفة في صمت؛ انتظارًا لتأويل أخير سوف يقدمه المرشد العارف، أي أن عليه أن يتخلى عن مقتضيات العقل الظاهر والمنطق السببي، فإن موقف المرويّ عليه هنا مختلف، إنه يعلم - على سبيل الإجمال - طبيعة العالم الذي سيقدم عليه، ويجب أن يحرص تمامًا على نفسه وماله، وليس عليه من بأس

إذا سأل، فعالمه واقعي وليس خارقًا، ولا حكمة من ورائه غير معرفة خفايا العالم الذي يراه، ولكنه لا يعرف عجائبه.

ثالثا: يبدو المرشد هنا متخوفًا من عدم صبر المتلقي، ولذا فهو يرجوه أن يتمتع بشيء من الصبر: "أتمنى أن تستطيع معي صبرا". (ص 20) وهي جملة تستبق الفضول المعرفي لما بعد اكتمال الحدث، كان هذا أيضًا شرط المرشد في القصة القرآنية وأمنية الراوي هنا.

فالنص، إذن، يهدينا بصريح العبارة "النواة" إلى التعالق بين الرحلتين، وإلى الفوارق بينهما، بين المعرفة الخارقة المتعالية، والعجيب الإنساني؛ فالخارق يتجاوز حدّ العقل ومنطق الأشياء، إنه يثير الدهشة وسؤال الحكمة، وتفسيره ليس من ذاته، وإنما من خارجه، من الحكمة الإلهية والمعرفة الشاملة بما سوف يكون. وهذا يختلف عن العجيب الروائي الذي يثير الدهشة، ولكنه لا يستعصي على التفسير المنطقي للظاهرة، بل إنه في ذاته تفسير لكثير من الحوادث التي نراها ونعجز عن فهمها.

لقد كان الخضر مرشد موسى في الرحلة، وكان عليمًا بمآلات الأمور، وكان مطلق اليد في التصرف في مصائر الأحداث والشخوص، طبقًا لمقتضيات هذه المعرفة، وتلك الحكمة، وكذلك الراوي هنا؛ إنه عليم بشخوصه وأحداثه، ولكنه لا يتدخل في تغيير المصائر، إنه يحكي جانبًا من سيرته الوظيفية، ويُحيل على وقائع ليست خارقة، ولكنها غريبة..!

بالتأكيد سيحتاج القارئ إلى بعض التنبيهات بين الحين والآخر، تمامًا كما احتاج موسى عليه السلام، ويبدو هذا مفهومًا مع تجربة يحتاج كل حدث فيها إلى تفسير، وإذا كان الخضر عليه السلام قد فسّر لموسى كلّ حدث على حدة، ليكشف له وجه الحكمة منه، فإن الراوي هنا ليس مضطرًا إلى تفسير أحداثه، لقد اتصلت بدايتها بنهايتها، واختارت شخوصها مصائرها، واكتملت حكايتها الغريبة والمشوقة.

لقد "امتصت" الراوية - على نحو رهيف - البنية السردية لرحلة موسى مع الخضر، وصنعت هذه المفارقة بين خطابين وعالمين، يختلف ظاهر الحدث فيهما عن باطنه، قد لا يخلو الظاهر من دلالة غير مفهومة وعبثية، في الوقت الذي يبدو فيه الباطن على خلاف ذلك.. سيضعنا الراوي إزاء قوانين عالمه وقواعده، وسيعيد ترتيبه مرة أخرى وفقًا لمنطق وجودي، وسياق اجتماعي، يكتسب فيه الإنسان قيمته، ليس من ذاته، ولا من مواهبه، وإنما بمقدار قربه من السلطة.

ولنا - بالتأكيد - أن نتحدث عن إعجاب الراوي بعالم المسجلين؛ باعتبارهم نقيضًا له، فقد صدقوا مع أنفسهم وآمنوا بمواهبهم واختاروا طريقهم بإرادتهم، سيقوم الراوي برسم جدارية كلية، في نهاية النص، يعيد فيها بلورة المشاهد، طبقًا لقدرة كل شخصية على التأثير والاختيار الحر، لتتشكل هذه المفارقة الساخرة بين خطابي الرحلتين؛ عالم الحكمة الإلهية التي لا يمكن استيعابها إلا بتأويل خارجي متعالٍ، وعالم المسجلين خطرًا، الذين فرضوا قانونهم واختاروا طريقة حياتهم.

(3)

تقدم البنية السردية عبر منظور خطي محكوم بزمنين: زمن إطاري خارجي (زمن الحكي) ومقداره ساعتان تقريبًا، يبدأ بتردد الراوي في الذهاب إلى سرادق العزاء، وقيادته سيارته في شوارع وسط البلد حتى جلوسه على إحدى المقاهي في انتظار صديقه ومعاونه القديم عبقرينو ليستشيره - كما كان يفعل سابقًا - في ذهابه إلى السرادق. وهذا زمان يمتاز بحضوره الآني، ويشغل حيزًا محدودًا من الفضاء السردي، سواء المكاني والدلالي؛ إذ يقتصر على حركة سيارة الضابط داخل أحد شوارع وسط البلد وصولا إلى هذه القهوة ومنها إلى السرادق.

ومن داخل هذا الزمن يتولد زمنان آخران: الماضي الذي يحضر عبر عمليات التداعي والتذكر، وزمن المستقبل الذي يكتسي به السرد صبغة تنبؤية لشكل السرادق ومواقع المسجلين فيه وعلاقتهم بناجح وموقفهم من القادمين لتقديم واجب العزاء.

يرتد السرد عبر تقنية "الاسترجاع" ليقدم لنا سيرة الضابط قبل دخوله كلية الشرطة، وبعد عمله ضابطًا وحتى خروجه منها، وبذلك يطلعنا على الأرشيف الشخصي الذي يشكل أزمة هذا الضابط؛ فقد اضطر - استجابة لرغبة والده الضابط السابق - إلى دخول كلية الشرطة، رغم تعلقه بفن الرسم الذي لم يتركه طوال فترة خدمته، وهذا ما لفت انتباه زملائه، فأطلقوا عليه الضابط "فجنون باشا"، من الفن والجنون معًا، وهو وصف ساخر في ظاهره، ولكنه يلخّص أزمته؛ فلم يعش فنانًا خالصًا، ولم يعش ضابطًا خالصًا، ومن هنا كانت حاجته المستمرة لجناحين يحلّق بهما وهو في قيده، وقد وجدهما في "ناجح" المسجل الخطر، والمرشد الذي اختار حياته وبنى عالمه أو مملكته التي تدين له بالطاعة، وهذا هو الجناح الأول، أما الآخر فهو "عبقرينو" مهندس الاتصالات الموهوب في البحث الجنائي، وقد منحه "فجنون" الفرصة كاملة لتأكيد مواهبه في البحث والتحري، وتحقيق حلمه الذي فشل في تحقيقه، حين لم يتمكن من الالتحاق بكلية الشرطة، واضْطُّر لدخول كلية الهندسة.. "نسجته ونسجت ناجح على كفي، لديّ جناحان أطير بهما" (ص 89).

لم يكن هذا نجاحًا بقدر ما كان تكيفًا مع وظيفة فشل أكثر من مرة في الاستقالة منها. لقد استمرّ بجناحين ليسا له، بجناحين حرّين، اختارا طريقهما، واحتفلا - كلٌّ على طريقته - بنجاحهما في الحياة.

ورغم ذلك، لا يجب الخلط بين ناجح وعبقرينو؛ فقد كان الأخير فردًا واحدًا يحاول تحقيق حلمه، متماهيًا مع السلطة وقوانينها، ويحتفل - فرحًا بنفسه - باحتساء كأس من الخمر عقب انتهائه من حلّ قضية صعبة، وتقديم المتهمين إلى العدالة، بينما كان ناجح جماعة كاملة، وزعيمًا لدولة غاطسة في المجتمع، تشكّل النقيض للدولة وقوانينها، فلم يكن فردًا، وإنما جماعة من المسجلين الذين يُعرفون بصفاتهم وأسمائهم ووظائفهم التي اختاروها، فلم يكن مجانيا أن يهبهم السرد الأسامي الدالة، التي لم يفرضها عليها آباؤهم، تماما كما اختاروا حياتهم: ناجح (الدكتور ناجح) أم خنوفة، شحتة، منير أبو شفة، سيد كباية النشال، قنبل... الخ.

فمن حيث الظاهر يبدو ناجح ورجاله جماعة من المهمشين، والحقيقة أنهم سلطة مضادة لسلطة الدولة، وأحيانًا يكونون جزءًا منها، فعلاقتهم بها شديدة التركيب، ترتبط السلطة بهم لتحقق الضبط والربط، ويرتبطون بالسلطة - عبر زعيمهم ناجح - ليؤكدوا وجودهم ومهابتهم في مناطقهم، يتصلون بالسلطة وينفصلون عنها في الوقت نفسه، والسلطة تعلم ذلك، بل إنها تسمح به وتوظفهم لصالحها، وهم يعلمون ذلك ويوظّفونها لصالحهم أيضًا.

وقد يمتدّ أثرهم أكثر فيحددون مصائر رجال السلطة؛ فالراوي قد أحيل للتقاعد بسبب علاقته بناجح، رغم أنه لم ينجز عمله الوظيفي إلا بمساعدته؛ فكم من قضايا صعبة لم تحل إلا بما لناجح من ولاية وهيمنة على عالم المسجلين، فهو من يقدم الأدلة ويقدم المتهمين أحيانًا، ويحمي شهود الزور، فالجميع يدرك قوة ناجح، حتى أمناء الشرطة الذين أفرطوا في الإخلاص لأعين الضباط، أدركوا بعد فترة أن دولة ناجح باقية والداخلية إلى زوال، هذا ما وعاه الأمين خالد، الذي كان عين ناجح اليمنى في الماضي "والآن هو عينه اليسرى" (ص 34).

لا يكتفي السرد بمنح "ناجح" اسمًا إيجابيًّا فحسب، وإنما يجعله موضوعه، وكل الحوادث والشخوص الأخرى هي على هامش حكاية ناجح مع الضابط ذي الاسم الذي يثير من الشفقة أكثر مما يثير من السخرية، الاسم حضور وتمييز، الاسم غير اللقب الذي يشترك فيه الكثيرون، وناجح حظى بهذا وذاك، فهو الدكتور ناجح، ليس هذا فحسب وإنما حظى بأوصاف جسدية ونفسية متعددة، وامتدت ريشة "فجنون باشا" إلي وجهه وروحه مرات عديدة، وكأنها تحاول مقاربة نص يستعصي على النفاذ، يبدو ناجح أحد التحولات الساخرة للبطل الشعبي؛ إنه "كبير المنطقة، لكن ناجح ليس كأيّ كبير، هو كبير الحاضرين والغائبين والذين يحلمون، العاشقين والطامحين وأولي العزم من النشالين، صبيان المخدرات وحريفة البانجو، والذين يحملون مشارط في جيوبهم الخلفية ..." (ص 18).

تتولد السخرية من التحويل المستمر للثيمات المستقرة للبطل الشعبي، النموذج الذي تتجمع فيه أحلام الطامحين والطامعين، والبطل الذي ينتصر وينقذ الجماعة من المخاطر. كل هذه الثيمات يتم تحويلها ليس فقط لفهم الواقع وتفكيكه وإنما لتجسيده أيضًا، لنتذكر أننا في رحلة مع الراوي الضابط إلى عالم المسجلين، وهنا تتحول السخرية إلى ملهاة، سلطة المسجلين التي تغدو جزءًا من سلطة القانون، وجناحه الذي يطير به.

لقد وضع ناجح قانونه الذي يخصه وجماعته، كما أنه ملتزم بمسؤوليات تجاهها؛ يوفر لها الأمن والحماية والعمل، ترتبط الجماعة به، ويرتبط بهم لتحقيق حلمه وإنفاذ قانونه، وتوريث ملكه لابنه من بعده؛ فهو يسمح بتجارة الحشيش وتوزيعه، ولكنه يرفض بشكل صارم الاتجار في البودرة، ولا يقبل أن يتستر على أحد أفرادها؛ فهو يعتبر الذين يتاجرون فيها خونة وعملاء لأعداء الوطن.

يقف ناجح هذه اللحظة في سرادق العزاء، يتقبل العزاء، وحزنه كبير وعظيم؛ فـ"الموت لم يسرق منه ضناه، بل سرق حلمه" (ص 179)، فـ"هوجان" فقيده ووريث دولته، ولم يكن هوجان فتى عاديا، كان أيضًا محملا بسمات البطل الشعبي، من زوايا ساخرة، من حيث ولادته وفطامه على قطرات البيرة، ومن حيث نسبه، فهو "مسجل خطر أصيل ابن مسجل خطر وصولا إلى جده الرابع من الفئة النقية والنطفة الخالصة" (ص 13)، لنتذكر أن

الراوي الشعبي "يهتم بإبراز نسب البطل وخصائصه الجسدية عند الولادة والمحن التي تعرض لها، والمكائد والعراقيل التي تبرز أصالته وقوته" (معجم السرديات ص 265).

هوجان هو النسخة الجديدة من أبيه، استقلّ عنه وكوّن تشكيلًا جديدًا من المسجلين خطرًا، ومن النساء طبقًا لمطالب التحولات الاجتماعية والسياسية الجديدة، مرحلة الانتخابات وألاعيبها... (ص 180). لقد جاء مقتل هوجان ضربة قاصمة لأبيه، ولنا أن نعتبره بمثابة رفيق البطل في السيرة الشعبية، الذي دونه يعجز عن مواجهة قوة الدنس بمفرده، ولذا فهو دائمًا في حاجة إلى رفيق.. ولكن رفيق بطل السيرة غالبًا ما يكون رفيق نبوءة ولادة البطل وليس ابنه (أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل، دار الهلال ص 61).

لا يتوقف السرد عن ممارسة هذه التحويلات؛ فالهدف هنا ليس تقديم سيرة شعبية معاصرة، وإنما توظيف ثيماتها وتحولاتها، والسخرية من جلال النموذج الذي تمثله، فقوة الدنس التي كان يواجهها البطل الشعبي ويعجز عن مواجهتها دون رفيق، تعهّدها هنا بطل مسجّل خطر، والرفيق ليس أكثر من وريث لهذا الدنس، وهنا تبدو الدلالة أعمق من فكرة تفكيك السلطة، إنها بالأحرى تفكّك نموذج البطل الفردي، وتسخر من حلم انتظار المخلّص الذي يمتلك قدرات خارقة تمكّنه من تحقيق العدالة وإنقاذ الجماعة، والسخرية هي السبيل الناجع في تفكيك هذا النموذج.

(4)

تتسع لغة السرد لتتجاوز الدور الوظيفي المعتاد لتغدو هي بذاتها تجسيدًا لأشواق الفنان في روح الضابط الراوي، بل إنها لتتجاوز الثيمات الضيقة والمحدودة التي تحدّدها الأحداث والشخوص، لتغدو هي بذاتها دليلا على مقدار الوعي التفكيكي ليس بالنموذج السلطوي، الذي تحدده ثنائية الضابط والمجرم، والعلاقة المعقدة بينهما، فنحن هنا إزاء لغة سردية ثرية، تتناثر على جسدها العبارات الآتية من الأزمنة البعيدة والقريبة على حد سواء، بما تؤشر له لمواقف فاعلة في الوعي المعاصر، وكثيرًا ما يتم استدعاؤها - كما سنشير - في المواقف السياسية والأزمات الاجتماعية المختلفة، بالإضافة إلى عشرات النصوص الغنائية التي تُستدعى باستمرار لأسباب متعددة، منها امتصاص طرائق الحكي الشفاهي وموقع الراوي الشعبي، وتستدعى لتخلق سجالًا ممتدًا بين ما يدور في عقل الراوي وناجح، لتكتشف معها مقدار التماهي بينهما، وأن ناجح من زاوية ما كان يحمل وجه الفنان الحر الذي عجز الضابط عن أن يكونه.

وهذا كله يجعلنا إزاء نص سردي أقرب إلى تعاشيق الأرابيسك، حين يجدل الفنان أكثر من مادة في الجسد الواحد، أو إزاء لوحة متعددة الألوان، لا ينتمي معناها إلى أيّ لون منفردًا، وإنما يتخلق المعنى من العلاقات المختلفة بين مجموع الألوان.

ولأننا إزاء راوٍ فنان، قضى عمره كله في قيد الوظيفة، يخشى التصريح بموهبته، ويحرص على إخفائها عن الجميع وعن المسجلين تحديدا، "لم تستطع أن تقول له إنك فنان، وإلا باعك لكل المسجّلين، الخطرون لا يحترمون إلا الخطرين" (ص 166). لأننا إزاء هذا الراوي، فقد تلون السرد بألوان فرشاته، وغدا مشحونًا بهذه البورتريهات باذخة الجمال، لقد وجد قيد الوظيفة براحه الكبير في هذا السرد الملوّن، لتتخلّق المفارقة من أعماق البنية، فتتسع دوائرها، لتشمل وحدات السرد كلها: الأحداث والشخوص والزمان والمكان... ولتغدو السخرية فعلا منتصبًا، وكأنه علامة تعجّب كبيرة، يضعها السرد إزاء حياتنا بكل تفاصيلها.

حسين سالم

وهكذا يقرر شحته المسجل الصغير التوقف والاعتزال بعد سنوات طويلة، لقد استراح لـ"آيات" ووجد راحته معها، و"كما حدث للرئيس السادات حين أتته فكرة زيارة إسرائيل، وهو في طائرة في قلب السماء، اتخذ شحته قرار الاعتزال وهو في حضنها" (ص 244).

قد لا تحتاج السخرية هنا إلى شرح، وهي نابعة من العلاقة بين الموقفين، والإصرار على إنزال الموقف السياسي من علياء الحكمة المظنونة إلى ابتذال الواقع المعيش، فالربط بين الموقفين على مستوى الصورة التشبيهية لا يأتي لمجرد توضيح الفكرة، وإنما ليؤكد ما بين الموقفين من اتصال المقدمات بالنتائج.

لا نتحدث هنا عن لغة تحسينية لا وظيفة لها، وإنما نتحدث عن لغة قادرة على اكتناه الأحداث والمواقف المختلفة، وربط الحدث السردي بالسياق الاجتماعي والسياسي، وجدل النصي الروائي بظلال النص الشعبي، وكأننا إذ نقرأ رواية نقرأ في الوقت ذاته سيرة، ولكنها ليست سيرة البطل النموذج، وإنما هي سيرتنا نحن، وهي لا تفعل ذلك كله لتمتعنا فحسب، وإنما تفعله بالأساس لتجبرنا على التفكير والقلق والشك، إنها - شأن كل فن كبير - لا تقول ذلك مباشرة، ولا تقوله عبر أحداث جليلة، ولكنها تلتقط أحداثًا عابرة، وقد تبدو عادية لكثير من الناس، وقد لا تتجاوز فكرة المانشيت في إحدى الصحف،

كالجنازة التافهة التي أقيمت لفنان كبير بحجم عماد حمدي.

لا تتأكد اللغة بأكثر من حضورها عبر الأغنية الشعبية في هذا السياق، فوظائفها متعددة، ولعل أخطرها أنها تمنح السرد هوية وجدانية خاصة (شعيب خليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 121)، هوية تجعله جزءًا من العالم الذي يشكّل فضاءه، وهي تحضر بحساب مقدر، لتقيم حوارًا بين الراوي وناجح، أو لتكشف ما يدور في ذهن أحدهما في لحظة محددة، وهكذا يتردد هذا المقطع من شريط الكاسيت داخل السيارة التي يقودها الراوي:

"واحد ابن حرام، قاعد جوّه نافوخي.
واحد كله إجرام آه منه يا خوفي".

يعتبر الراوي هذا المقطع من الأغنية إشارة، تخبره بأن يرجع من حيث أتي، وألا يذهب إلى سرادق العزاء، وهذا الفهم، يطلعنا على جانب مهم من حياة الراوي وناجح معًا، فالراوي لم يترك الوظيفة إلا بعد أن تركت أثرها في نفسه، فجزء من داخله يأخذ العلامات ويمشي خلفها، وهذه صفة رجل المباحث لا الفنان، كما أن عدم استجابته لهذه العلامة، وإصراره على الذهاب إلى العزاء يطلعنا على جانب من طبائع المسجلين وعلى رأسهم ناجح: "اسمع، المرشد ليس ابن خالتك، كلهم نسخة واحدة، رديئة، ينفض يده من يد الضابط الذي رحل ليضع مؤخرته في يد الضابط الجديد، مات الملك عاش الملك" (ص37).

وتظل الكلمات تنساب من شريط الكاسيت داخل السيارة، وتلتقي مع تطوّرات السرد وتقدمه، لتكشف لنا كثيرا من أبعاد العلاقة بين ناجح والراوي:

"ادفع نص عمري، والباقي أقسطه/وترجّع لي عقلي اللي إنت ملخبطه."

وهنا يصرّح الراوي أنه تلقي هذا الشريط هدية من ناجح، الذي انتحل صفته أكثر من مرة، وحين يواجهه: "يقول بابتسامة صفراء: مضطر يا سعادة الباشا، فعلتها لأجلك" (ص27).

هنا تبدو المسافة أكبر من مجرّد انتحال صفة، هنا لا نعرف - بالتحديد - صاحب العقل "الملخبط"، أهو الراوي أم ناجح، أم هما معًا؟ فكل منهما يودّ لو يكون مكان الآخر، أو لنقل إنّ كلاّ منهما يبحث عن نصفه المفقود في الآخر.

وإذا تركنا أغنية الراوي إلى الأغنية التي يتمتم بها كثيرا وعي ناجح:

"مش باق مني غير شوية هم/متلوثين بالدم
مرّين وليهم سم/مقدرش أسقي في موا جعهم".

ترتبط هذه الأغنية تحديدا في الوعي المصري باحتراق قطار الصعيد أيام العيد قبيل ثورة يناير 2011، وهنا يلتقي الفردي بالعام، وتختزل الكمات مواجع الفقد الكبير، وتكثفه، وتعطينا بعدًا جديدًا لهذا الرجل الذي يقف منتصبًا في السرادق، يخشى أن تدمع عيناه أمام جمهوره.

تجري كلمات الأغاني في كاسيت السيارة، وتتردد في وعي ناجح والراوي/الضابط؛ فالاثنان - تقريبًا - يستريبان في الجميع، وإن كانت الجهة مختلفة، وهنا تقوم الأغاني بوظيفة توشيح السرد، بقدر ما تكتنه بدلالتها وإيقاعها ما يدور داخل ناجح والراوي، باعتبارهما في العمق وجهان لواقع واحد، واقع القهر والجبر، فكل منهما يودّ لو كان مكان الآخر.

(5)

تبدو العلاقة بين موضوع الرواية وعنوانها في حاجة إلى استبطان موسَّع، فما العلاقة بين فجنون وعماد حمدي؟ لدينا أكثر من إشارة، وحدث واحد، هو خروج الضابط لتأمين جنازة الفنان الكبير، وكانت جنازة قليلة العدد، لا تتناسب مع ما قدمه عماد حمدي لجمهوره على امتداد رحلته الطويلة، وبعدها جلس الضابط الفنان على المقهى فطالع صورة الفنان الشهير على الحائط، وهو يدخّن بشراهة في فيلم "ثرثرة فوق النيل"، صورة في غاية البؤس تشبه نهايته؛ فقد مات فقيرًا معدمًا. هذا هو الحدث الوحيد المباشر الذي يتصل بعنوان الرواية... فما العلاقة؟

يبدو الراوي حزينًا من تشييع جنازة الفنان الشهير على هذا النحو، كان يجب توديع فنان مثله بطريقة تليق بما قدمه من فنٍّ، أمتع به جمهوره عقودًا، ولكن فيما يبدو أن المجتمع كله أدار ظهره للفن، وانشغل بالسلطة، رغم أنه يحتاج للتحرر من شروط القهر والجبر، ولن يساعده على ذلك غير الفن، بالتأكيد يمكنك أن ترصد المفارقة الكبيرة بين ضآلة جنازة الفنان الشهير وسرادق عزاء هوجان بن ناجح، لتدرك حجم التحول ومقدار ما انتهت إليه الأمور.

الصورة الأخيرة لعماد حمدي على جدار المقهى، وهو يقوم بالتخديم على أصحاب الكيف تبدو علامة أيقونية هائلة الدلالة على ما انتهت إليه الأحوال كلها، لقد صارت السلطة هي الكيف الجديد، والجميع يقوم بالتخديم عليها، المواطنون التواقون للسلطة، وآلاف المسجلين خطرًا، وضباط المباحث الذين يقضون أعمارهم الثمينة في خدمة السلطة، دون أن يدركوا مواهبهم الحقيقة.

لقد كان عماد حمدي فتى الشاشة الأول في عشرات الأفلام، وكذلك كان عبقرينو، الفتى الأول الذي منحه الضابط فجنون الفرصة كاملة، فازدهرت مواهبه في عشرات القضايا، وغطت شهرته المديرية إلى غيرها، واستعان به ضباط آخرون، ولكنه في النهاية اختفى، وانتهت حياته، وآوى إلى الظل، مثله مثل الفنان الكبير، فلم تحظ مواهبه بجملة تكريم واحدة.

الجنازة الجديدة معنى رمزي رهيف، ودعوة جديدة لإعادة ترتيب الأوضاع، حيث يحتل الإنسان ومواهبه مركز الحياة، الجنازة الجديد تعني أننا نمتن للفن ونعيد الاعتبار إليه، يطمح فجنون - وقد تخلص من قيد الوظيفة - في حياة جديدة، حياة يقضيها مع الفنان داخله، الفنان الذي لا يشغله أيّ شيء عن فنه وعن رحلته في خدمة الحياة الحرة المبدعة.

الجنازة الجديدة لعماد حمدي انحياز للخلق والابتكار وقيمة الإنسان وموهبته، فـ"الفنان يخلق مدينة أخرى حتى لو كان يرسم شارعًا واحدًا" (ص288).

الفنان يمنحنا فرصة أخرى، وتقديرا للحياة، واختيارًا حرًا للمصائر والمواهب، هكذا كانت حياة عماد حمدي، لقد أدى أدوارًا عديدة على الشاشة الصغيرة، وقدّم حيوات كثيرة، وجسّد مئات الشخوص التي تحيا بيننا اليوم، يبدو الأمر إذن وكأن أرواحًا كثيرة تناسخت فيه، تناسخت في الجسد الواحد، وهذا ما يميز الفن، أو ما يتماز به الفن، وهذا ما يردده فجنون في الأسطر الأخيرة: "انظر لنفسك كأنك صفحة بيضاء، أنت الآن مولود جديد، الذي يولد في العمر مرتين يعش طويلا، وسينجح في الحياتين. فرصتك أمامك، أنت عشت مرتين، مرة في البوليس بجسدك وعقلك، وهذه مرة أخرى للفن خالصة، تعيشها بروحك" (ص 287).

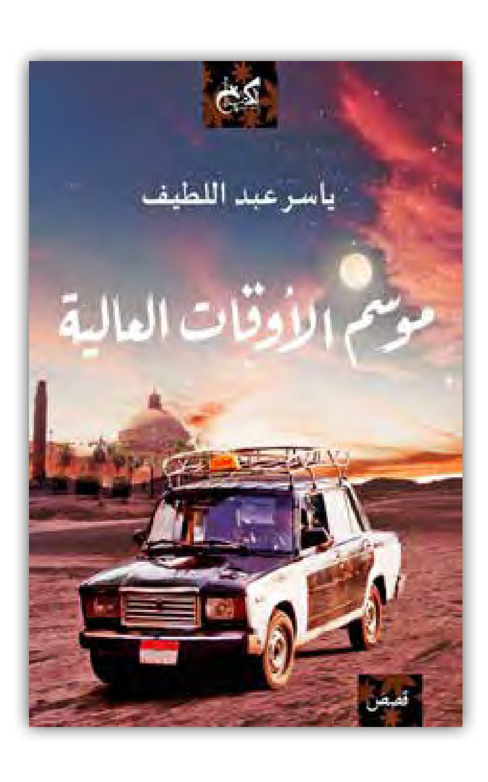
قدمت الرواية عالمًا غريبًا مشوقًا، توالت مشاهده السردية في حركة أفقية ممتدة، أقرب إلى مشاهد السيناريو، تتصل بها في الوقت نفسه حركة رأسية كاشفة لبنية نسقية عميقة، تكتنه المتداول واليومي والعابر، فلا تتوقّف الدلالة عند حدود ما نرى أو نشاهد، وإنما تتسع بقدر ما في اللغة السردية من رحابة ودقة نسج تشد العابر إلى المتجذر في الثقافة والوعي الجمعي الذي لم يتشكل في عقد أو عقود قليلة، وإنما تشكل عبر تاريخ طويل من السرد المتنوع.. لقد كان كل شيء يدعوك إلى التفكير والقلق، ولن تنتهي حتى تردد بينك وبين نفسك: إننا في أمسّ الحاجة إلى التساؤل الذي لا يعرف التوقف، أو لنقل: إننا في حاجة إلى جنازة جديدة، بعدها نبعث من جديد.

كاتب من مصر

"المعادي" و"الكوميونات" والواقع المتشظي

"موسم الأوقات العالية" لياسر عبداللطيف

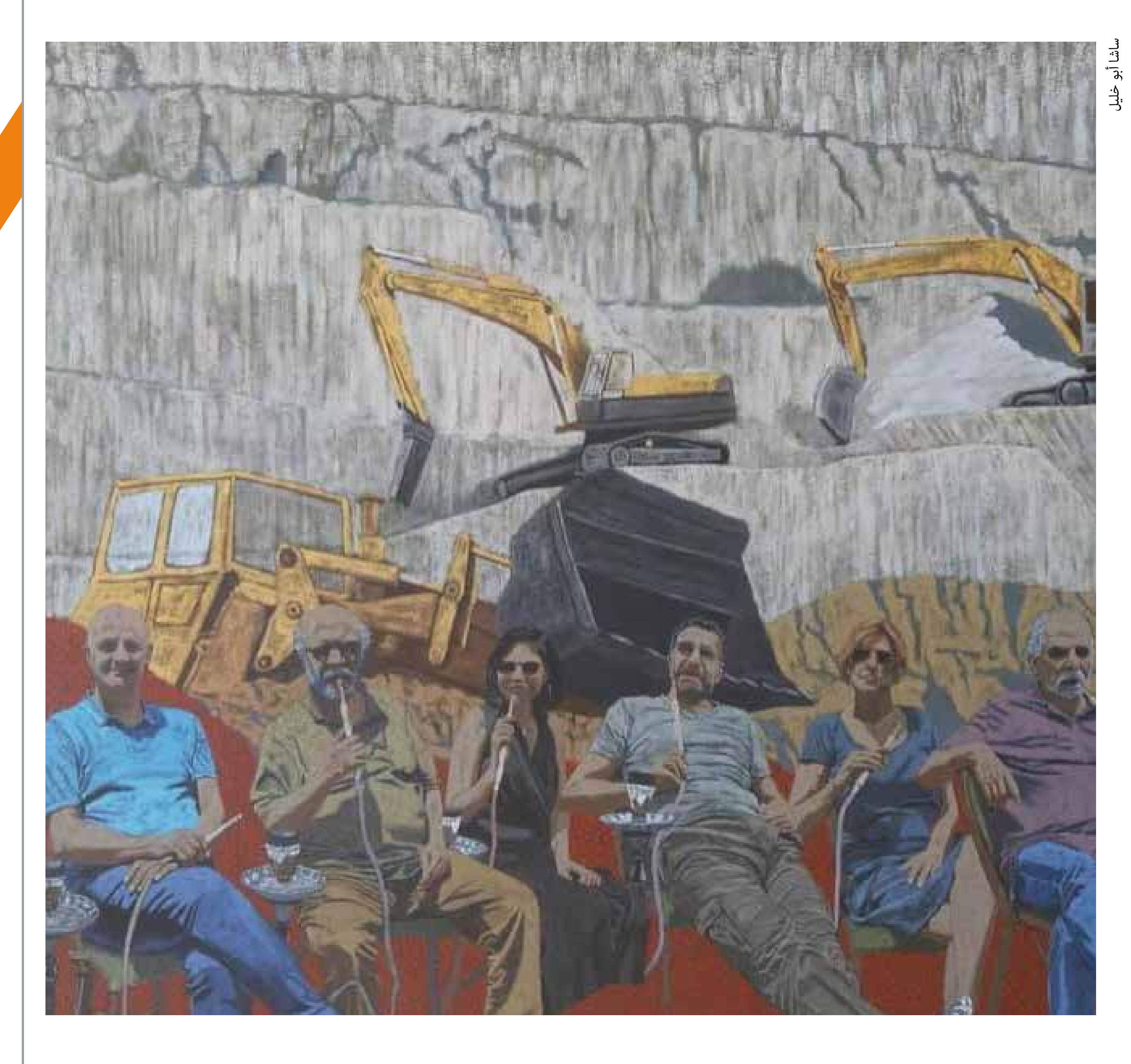
سمير مُندي



تتضمن المجموعة القصصية الجديدة "موسم الأوقات العالية" للكاتب المصري ياسر عبداللطيف، الصادرة عن دار الكتب خان في القاهرة، سبع قصص تتوافق بعضها في خط سردي واحد، بينما تتباين الأخرى في موضوعاتها ومنظوراتها. لكنها، في نهاية المطاف، تقدم قراءة لجيل وواقع تشكل على أنقاض جيل وواقع في مطالع التسعينات من القرن الماضي.

لو بدأنا من قصة «موسم الأوقات العالية» التي جعل منها الكاتب عنوانًا للمجموعة ككل، فسوف يسترعي انتباهنا تكوين جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي» كما أسماها السارد. "الجماعة" التي تكونت من مجموعة من الشباب الذين يقفون على أعتاب التعليم الجامعي، بعد أن أنهوا تعليمهم الثانوي ارتبطت برباط يصفه السارد برباط «التخدير المقدس». إذ اجتمعت الجماعة على تعاطي أنواع مختلفة من المخدرات ضمنت لهم الانفصال عن عالمهم، عالم أواخر الثمانينات من القرن الماضي. في إشارة، ربما، إلى تشققات اجتماعية وطبقية بدأت تتسع رقعتها داخل مجتمع مصري يخطو خطوات سريعة نحو العقد الأخير من القرن العشرين.

ألمح السارد في أكثر من سياق إلى تلك التشققات والتحولات التي عرفها المجتمع المصري. على سبيل المثال «حي المعادي» الذي تغيرت جغرافيته بانتقاله من زمن إلى زمن. يقول السارد، مثلاً، حول بوادر هذه التشققات "كان لحدائق البيوت في الضاحية والمساحات الخضراء الصغيرة فوق بعض الطوارات نظام داخلي للري يستمد ماءه من ترعة 'الخشاب' التي رُدمت في مطلع الثمانينات. ولكن بقيت الجسور التي تقطعها، كجسر 'ظلموه' الذي غنى عنده عبدالحليم حافظ تلك الأغنية الشهيرة في فيلم 'بنات اليوم'، وجسر 'كيكي' التي قيل إنها فتاة يابانية كانت تعيش في معادي الخمسينات وتحب شابًا مصريًا تقابله يوميًا عند ذلك الجسر البديع الذي تبقت منه الآن بعض قطع الخشب والبلاط في منتصف الحديقة التي حلت محل الترعة فيما يعرف الآن بشارع القنال. ولنظام الري ذاك مجار وقنوات ضيقة كانت تمتد بجوار الأرصفة...أما وقد رُدمت الترعة وبطل ذلك النظام فقد تبقت الجسور والقنوات أشباحًا رمزية من الماضي".



سانا أبو خليل

جماعة تتشكل وواقع ينهار

لم يكن هذا التغير المكاني يشير إلا إلى تآكل طبقة لازالت بصماتها منطبعة على أديم المكان، وذوقها ناطق في أطلاله. «ذُهني» أحد أعضاء جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي» كان واحدًا من هؤلاء الذين انتمت عائلاتهم لهذه الطبقات المتآكلة، ولذلك العالم الذي لم يتبق منه سوى «أشباح». يشير السارد إلى خواء شقة «ذهني» وفراغها من بعد «عز زائل» أفضى، في نهاية المطاف، إلى أن تتخذ «الشلة» منها موقعًا لممارسة «التخدير». وبوعي أو بغير وعي تعيد «الجماعة» حيازة المكان وشغل فضائه على نحو يسلخه سلخًا عن ماضيه العريق، وينظمه في حاضر جديد يُحيي فيه خرائبيته باعتبارها اعترافًا بهزيمة «أخلاقيات» عفا عليها الزمن. يقول السارد بعد أن أكد على شبحية ما تبقى من أطلال المكان «لكنها كانت صالحة لرسم نقاط الارتكاز في خرائط الجنوح: سيجارة لدى جسر كيكي، أحدهم يتبول بجوار بئر ناصية شارع القنال مع 85، جلسة للاستراحة بجوار كشك الكاشف قبل مزلقان دجلة. ثم المنعطف الرهيب في نهاية شارع 15 نحو طريق 'مخر السيل'، والفيلا المهجورة المرعبة التي تطل على 'عزبة المصري' عبر النهير الجاف".

عند هذه النقطة سوف يستشعر القارئ الرمزية التي قد تنطوي عليها جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي». فالشق الأول من الكلمة «كريبتو» يعني الشفرة، بينما يشير الشق الثاني إلى سلوك أو ممارسة. وهما معًا يعنيان «سلوكًا مشفرًا» أو ممارسة سرية. والشفرة، كما نعلم، مجموعة

من الرموز التي تحمل قيمًا وأخلاقًا وممارسات تتقاسمها «جماعة» ما قد لا تكون، بالضرورة، منسجمة مع قيم وأخلاقيات وممارسات المجتمع ككل. بل هي، بالأحرى، هكذا لأنها غير منسجمة مع مجتمعها الكبير. مما يستدعي السرية ويستوجب الكتمان. وممارسة «التخدير» هو شكل من أشكال التمرد الذي يصل، في راديكاليته، إلى حد عدم الاكتراث بإيذاء النفس. بمعنى أن «التخدير» هو أقرب ما يكون إلى احتجاج على أوضاع وقيم وممارسات تشرخت، حتى لو كانت هذه الشروخ غير واضحة بما يكفي. فقبل «التخدير» تقاسمت الجماعة، مثلاً، حب «الشطرنج وتنس الطاولة والروك أند رول». ولنلاحظ ما تحمله موسيقى «الروك أند رول» من ثورية ترتبط بهوامش الثقافة. بخلاف ذلك فإن قطبيّ الجماعة، أو النواة الصلبة، التي قامت عليها كانا يتشاركان حب «قراءة الروايات والشعر». وبالتالي فداخل الجماعة الصغيرة كانت تتشكل نواة لجماعة إبداعية أصغر ترى الفن في الواقع، والواقع بعيون الفن. أليس التخدير هو، بمعنى من المعاني، اصطناع لنشوة تقارب نشوة الإبداع التي يلامس فيها الفنان أو الكاتب منابع إلهامه ويمتح منها؟ وبعبارة أخرى فإن جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي» هي بمثابة استعارة لجماعة تقود تمردًا إبداعيًا تتغير فيه أشكال الكتابة وطرق ممارسة الذات. ليست هذه الرمزية، علاوة على ذلك، بعيدة عن الرمزية الإبداعية التي أضفاها، من قبل، نجيب محفوظ على جماعة أو «تنظيم سياسي» في قصته «التنظيم السري». فكلاهما يستعير مغامرة ما، سواء مغامرة «التخدير»، أو مغامرة «العمل السياسي» من أجل إبراز مغامرة تمرد إبداعية.

"جماعة" تتفكك وذات تتشكل

سوف يلاحظ القارئ، أيضًا، تحول ضمير السرد من «النحن» في القصتين «شهوة الملاك» و«موسم الأوقات العالية» إلى ضمير المتكلم «أنا» في قصة «قصص الحب التأثيرية». كما سيلاحظ أن هذا التحول يجري في موازاة الانتقال من نطق السارد/البطل بلسان حال جماعته، جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي» التي ربط التخدير بينها «برباطه المقدس»، إلى النطق بلسان حال نفسه، بعد انفصاله عنها. يقول السارد في قصة «موسم الأوقات العالية»: «أنا يونس عبدالواحد العضو السابق في تنظيم 'هاي تايم' 'للكريبتو أنثروبولوجي' بالمعادي، شبح المجموعة الصامت وراويها العليم. أتكلم عنها كما أتكلم عن نفسي... أنا كل الناس...وكل واحد عرفته هو أنا». ثم في إشارة تالية إلى انسلاخه عن جماعته، يقول «انتهى فصل وحشي من الحياة، وانفرط قطيع الذئاب. انطوى كل واحد على حياته الخاصة. عادوا آحادًا، وصرت فردًا راويًا لنفسي وعنها". القصص الثلاث التي تسرد تطورًا أشبه ما يكون بسرد «التكوين» الذي يُضيّع فيه الفرد نفسه ليجدها مرة أخرى، جاءت على منوال هذا التطور أشبه بثلاث مشاهد في حكاية واحدة متصلة من خلال خط سردي واحد، ومنفصلة من حيث ترتيبها في الكتاب. ربما يحاكي الفصل ما أشرنا إليه من انفصال البطل/السارد عن جماعته. وربما أراد الكاتب محاكاة الانقطاعات الزمنية التي تتخلل الحياة ككل، بقطع تتابع السرد في القصص الثلاث. طالما أن الأحداث لا تقع، في واقعها، بنفس التسلسل والتتابع الذي يجري ويتتابع في السرد. والمهم أن الكاتب، لهذا السبب أو لذاك، قد قطع التواصل السردي بين القصص الثلاث بقصص لا تنطوي على اهتمامات ذاتية. فلابد وأن يتوقف القارئ عند قصتا «الربيع في شتوتجارت» و«دراسة عن العشق الأوديبي» قبل أن يصل إلى النقلة الثانية في خط هذا التطور من خلال قصة «موسم الأوقات العالية» ثم يتوقف ثانيةً مع قصة «2005 أجرة القاهرة» قبل أن يصل إلى النقلة الأخيرة بقصة «قصص الحب التأثيرية»، وقبل أن تصل المجموعة، ككل، إلى ختام بقصة سابعة قصيرة جدًا بعنوان «القمر فوق بحر الرمال العظيم».

إعادة بناء الواقع بإعادة كتابته

ضمن هذا السياق سوف يلاحظ القارئ الطريقة التي يتبادل بها الفن والواقع مواقعهما في المجموعة ككل. ففي قصة «شهوة الملاك»، مثلاً، وبالتوازي مع سرد وقائع اغتصاب «فتاة المعادي»، الحدث الذي هز مصر منتصف الثمانينات من القرن الماضي، يجري سرد المعالجة السينمائية التي تناولت الموضوع. ضمن هذا التخييل السينمائي الأدبي للواقعة يشير السارد إلى شخصية صلاح أبوحلاوة المتهم الأول في الجريمة، ونظيرتها في السينما التي جسدها الفنان المصري حمدي الوزير في فيلم «المغتصبون» 1989. قراءة السارد للشخصيتين الواقعية والسينمائية لا تخلو من تلميح إلى تدهور السينما عمومًا، والتدهور التدريجي خصوصًا الذي آل إليه ممثل مثل حمدي الوزير بعد أن حبسه المخرجون في دور المغتصب كأنما أصابته لعنة صلاح أبوحلاوة الذي آل مصيره إلى الإعدام. والتدهور قار في ممثل انتقل من أداء أدوار تناقش قضايا جادة، كما في شخصية «ضيف» التي لعبها في فيلم «سواق الأتوبيس» لمخرج مثل عاطف الطيب، إلى ممثل يواصل لعب دور المغتصب في أفلام المقاولات مثل فيلم «قبضة الهلالي» لمخرج مثل إبراهيم عفيفي. إن الفن، مرآة الواقع، من هذا المنظور، يصبح انعكاسًا لواقع يتحلل مفسحًا الطريق أمام واقع آخر بديل يتشكل.

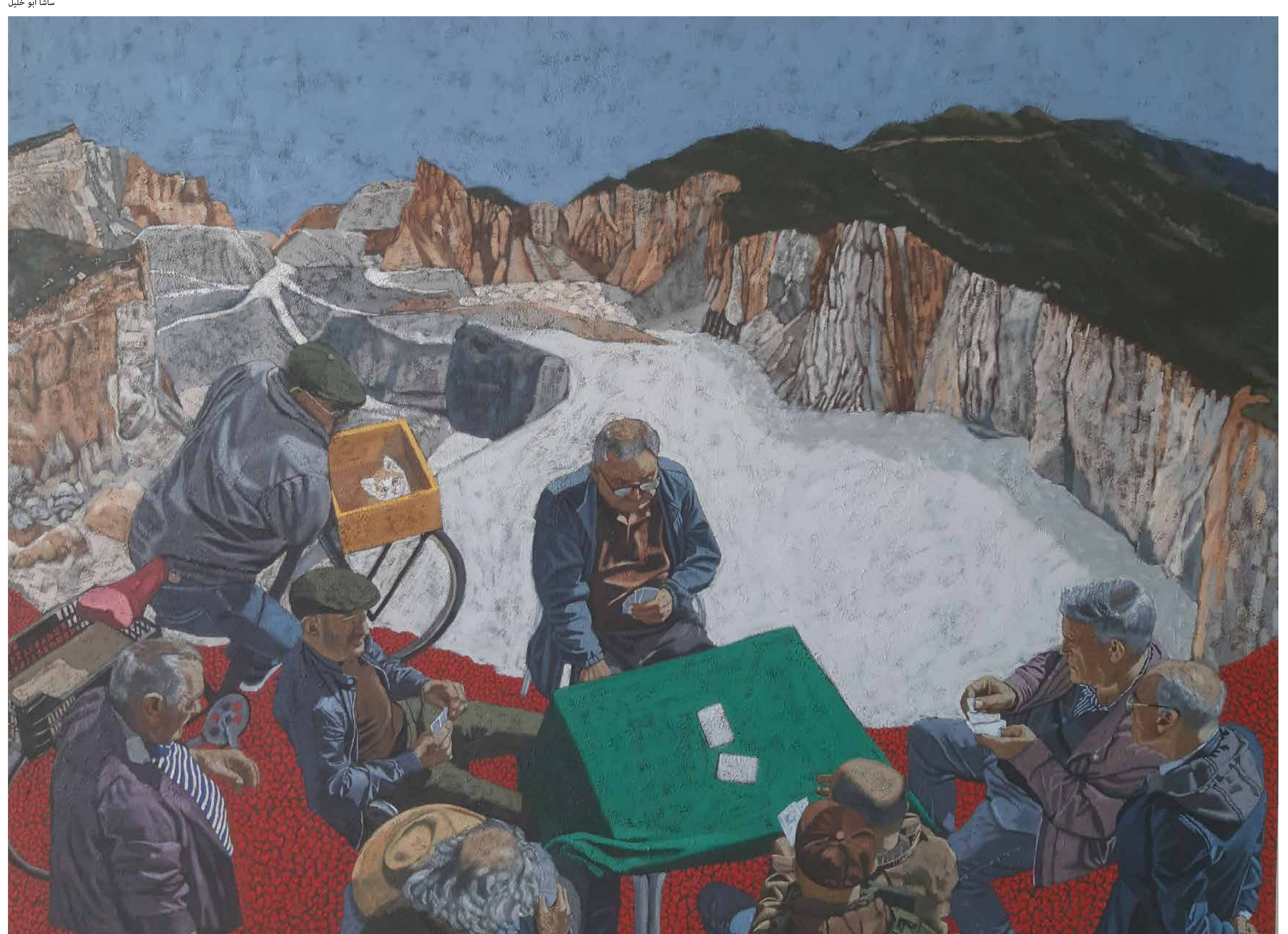
خطا الكاتب خطوات أبعد نحو محو الغلالة الشفافة التي تفصل الواقع عن الفن في قصة «قصص الحب التأثيرية». حيث تصبح القصة بأحداثها وجوّها تمثيلاً أدبيًا للنزعة الانطباعية أو التأثيرية التي تتخذ من لوحة كلود مونيه «انطباع عن شروق الشمس» أيقونة لها. إذ يعيد السارد/البطل قراءة هشاشة علاقته بامتثال باعتبارها «انطباعًا» تشكَّل في لحظة تاريخية محددة انقضت بانقضاء هذه اللحظة. مثلما يعيد، في موازاة هذا التخييل للواقع، قراءة تجربته في الشعر باعتبارها تجربة تُوقع الشعر موقع الواقع. أو بعبارة أخرى تضفي على الشعر صبغة واقعية. يقول: «كنا نكتب الشعر بإخلاص من يريد أن يرى الشعر في الحياة نفسها، في حركة الفرد وسط محيطه، واشتباكه مع عالم قديم يندثر» (قصص الحب التأثيرية).

تتحول هذه اللحظة من «انطباع» في قصة «قصص الحب التأثيرية» إلى «صراع» يجري على خشبة مسرح في قصة «2005 أجرة القاهرة». فعندما يريد السارد/البطل، على سبيل المثال، أن يفضح الصراع الخفي بينه وبين رئيسه في «الجمعية» الأهلية على «جينا» الفتاة الإيطالية الشابة. ويفضح، بالتالي، أحد أشكال فساد المثقف في مصر، فإنه يضع مشهد الصراع في قالب مسرحي يجري أمام جمهور وهمي يصفق في نهايته. يصل الصراع إلى ذروته بتركه للجمعية، وسط قناعة بعدم جدية هذه الجمعيات في مصر. يقول: «ووضعت كأس الويسكي جانبًا وغادرت المكان، أمام ذهول عينيّ "جينا" التي لم تفهم لماذا توتر الجو، ولماذا غادرت فجأة. وسط تصفيق حار من جمهور وهمي! لم يكن بالطبع باقي المدعوين قد انتبهوا لهذا الحوار السريع والقاطع على خشبة مسرح ذلك الركن من الغرفة بالأريكة والمقعد الوثير المجاور لها» (2005 أجرة القاهرة). اللافت أن المؤلف قد أضفى سمات أدبية مسرحية على هذا المشهد بالذات، فافتتح سرده بتحديد مكان الأحداث، وزمنها وشخصياتها: «أنا وجينا وطارق». في موازاة ذلك ضغط المؤلف الشكل الطباعي للمشهد مميزًا إياه عن الشكل العادي الذي يتخذه شكل القصة ككل، ليبدو أكثر قربًا من مشهد مسرحي يتغلب فيه الحوار على ما سواه.

عندما يكتب المكان الأحداث

تبقى ملاحظة أخيرة حول طبيعة المكان في هذه المجموعة. فالمكان في مجموعة «موسم الأوقات العالية» يتجاوز الفكرة المجردة التي تفترض أن أي حدث لابد وأن يقع في مكان ما، إلى فكرة المكان الذي تصبح الأحداث بدونه غير ممكنة أصلاً. لاسيما داخل الجغرافيا الأم لياسر عبد اللطيف، وبالقرب من فضاءات سنوات تكوينه الملهمة. وبعبارة أخرى فإن المكان كثيرًا ما يتدخل في صنع الأحداث، بل ومن الوارد أن يتدخل في كتابة بداياتها أو نهاياتها. ففي قصة «قصص الحب التأثيرية»، مثلاً، فإن الخلاف على المكان هو الذي يضع حدًا لعلاقة السارد بحبيبته امتثال. يقول السارد «صارت تتبرم من أماكن لقاءاتنا. كرهت "كافيه ركس" وكرهت التوفيقية وحواري شارع الألفي وجلال التي كنا نقضي في مقاهيها جلساتنا. تنامى لديها شعور أننا منفيان بعيدًا عن الحياة. كانت تقصد بالتحديد حياة الوسط الثقافي في مثلث الرعب المشهور بين ميدان طلعت حرب وشارع البستان. ترى أننا ضائعان كممثلين لأدوار ثانوية في فيلم قديم، وهي تريد بقعة الضوء في بطولة ما على مسرح الحياة التي تدور هناك. وأخذت تصر على أن نغير أماكن لقاءاتنا نحو منطقة باب اللوق وقصر النيل... سرت معها تلك الليلة البعيدة من التوفيقية حتى ميدان التحرير وتركتها على أبواب عالمها السعيد لنفترق للمرة الأخيرة» (قصص الحب التأثيرية). أيضًا ما يلعبه حي «المعادي» في هذه المجموعة من أدوار لا تقل عن أدوار البطولة. فالقصة الأولى في المجموعة «شهوة الملاك» بطلها الأول، «حي المعادي» نفسه، سواء بما وفّره الحي بهدوئه ومتاخمته لأحياء تُصدر الجريمة مثل «طرة»، «المعصرة» و«كوتسيكا»، من مسرح مناسب لوقوع جرائم مثل جريمة اغتصاب «فتاة المعادي». أو باعتباره مسرحًا لسنوات تكوين جماعة «الكريبتو أنثروبولوجي» التي ربط التخدير بينها «برباطه المقدس». السارد الذي يمتلك وعيًا طبوغرافيًا أعاد رسم «الحي»، لا بوصفه حي النشأة أو ملعب الطفولة، إنما بوصفه «نقاط ارتكاز» لممارسة التخدير، بتعبير السارد. ومع إعادة توزيع المكان طبقًا لوظيفته التخديرية الجديدة، يتأكد حضور المكان باعتباره "أطلالاً" وشاهدًا على زمن مضى. وتتضح، من ناحية أخرى، سخرية الجماعة من

ساشا أبو خليل



كل ما كان يمثله المكان، ومما كان يحمله من قيم وأخلاقيات مُورست على أرضه. يقول السارد «أما وقد رُدمت الترعة وبطل ذلك النظام، فقد تبقت الجسور والقنوات والآبار أشباحًا رمزية من الماضي، لكنها كانت صالحة لرسم نقاط الارتكاز في خرائط الجنوح» (موسم الأوقات العالية). بل إن السارد كثيراً ما يتخذ لقصصه "مداخل" مكانية، وكأنما يتحتم علينا أن نقف في مكان ما لينفتح باب حكايات وأحداث بعينها. فالمكان هو مفتاح سر السرد ومُشغله الأساسي. ففي مستهل قصة «قصص الحب التأثيرية»، يقول السارد مثلاً «شارع قصر العيني هو مدخل سكان جنوب القاهرة إلى 'وسط البلد'، وريد يقودهم بين عمائره القديمة نحو ميدان التحرير ومنه إلى مناطق قلب العاصمة وكل أنحاء المدينة. تتقدم عينان في توغل بطيء من قصر العيني نحو اتساع المكان، ثم تتوقفان لاختيار الوجهة: باب اللوق وقصر النيل؟ أم التوفيقية والأزبكية؟ لا بأس من الطمع واهتبال الخيارين: تضع المدينة على صحن، وبالسكين تقسمها إلى قطع صغيرة تأكلها على مهل، بالشوكة واحدة تلو الأخرى".

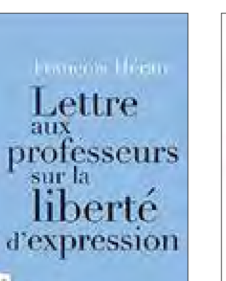
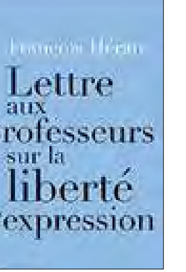
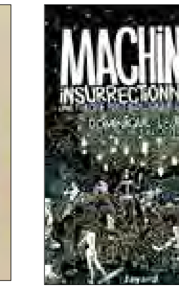
داخل القصة نفسها يتكرر المكان باعتباره مدخلاً سرديًا لما سوف يجري من أحداث. سواء في رسمه لفضاء جامعة القاهرة حيث «المكتبة المركزية» مسرحًا لأولى فصول حكايته مع امتثال. أو شارع «عبد الخالق ثروت»، بوسط القاهرة، الذي كان بمثابة شاهد على تطور العلاقة وتصاعدها قبل أن تصل إلى ختام على «أعتاب ميدان التحرير".

ناقد وأكاديمي من مصر



المختصر

سليم بستاني









وجوه الجهاد في أوروبا

"مناضلو الجهاد" بحث ميداني دقيق تتبع فيه حكيم القروي وبنجامان هوداي مسار أكثر من 1400 شخص في فرنسا وبريطانيا وبلجيكا وألمانيا، وهي البلدان التي تحوي أكبر عدد من الجاليات العربية والمسلمة. والشريحة المدروسة تمثل أولئك الذي اعتنقوا الفكر الداعشي وانضموا إلى جبهات القتال، أو شاركوا في عمليات إرهابية في البلدان الأوروبية. وقد درس المؤلفان مسار الجهاديين والجهاديات حسب ثلاثة محاور: اجتماعيًّا، لأن انتماء أغلب أولئك الأفراد يتحدرون من نفس الأوساط الاجتماعية المتواضعة ما يجعلهم عرضة سهلة للخطب الراديكالية؛ ودينيًا أيديولوجيًا، لرصد السبل الروحانية التي يمكن أن تقود إلى الجهادية، وخاصة السلفية؛ ونضاليًّا، بإعادة تشكيل الشبكات على الصعيد المحلي، لمعرفة الآلية الحقيقية للتجنيد. وبربط خيوط تلك المسارات، يتبين أن الجهادية لم تُهزم، لأن جذورها لا تزال باقية، تنذر بشرور قادمة.

الصين الماوية بين المُثل والواقع

المؤرخة أنّيت فيفيوركا تحمّست كما تحمّس غيرها من النخبة المثقفة الفرنسية أمثال بارط وفيليب سولرز وجوليا كريستيفا للثورة الثقافية الصينية، وعادوا بانطباعات أيديولوجية غلب عليها الانبهار بالتجربة الصينية، ولم يغوصوا في الواقع كي يعرفوا خباياه، وبلغ بالكاتبة ولعها بالصين الشيوعية حدّ الاستقرار فيها صحبة زوجها وابنها منذ مطلع السبعينات لتدريس الفرنسية في مدينة غوانزو. وكانت تتوقّع أن تشهد نهضة الجماهير الشعبية والنموذج الديمقراطي الصيني، فإذا هي تكتشف مع خضرة مزارع الأرز فقر الصينيين المدقع، والمراقبة المستمرة، والعزلة داخل مجتمع تعاضدي، وتوقن أن الصين الماوية لا تختلف كثيرا عن الاتحاد السوفييتي الستاليني. في كتابها "سنواتي الصينية" تروي تلك التجربة في مرحلة حملت مُثلا عليا، لم تعثر عليها في الواقع، ولم يبق منها غير الشعارات.

الإنسان مُنطِق الآلهة

في الأزمنة البدائية، كانت الديانة صنوا للشعائر والتضحية. ولكن منذ العصر القديم، وبداية تدوين التاريخ، يلاحظ أن النصوص الأدبية، الشعرية في الغالب، هي التي تنقل أعمال الآلهة وأفكارها وأقوالها. فلماذا أنطق الإنسان الآلهة؟ يتساءل الفيلسوف الألماني بيتر سلوتردايك في كتاب جديد بعنوان "إنطاق الآلهة". ومن أين جاءت حاجتنا إلى النصوص الدينية؟ وكيف نستبطن الذات العليا؟ ويخلص إلى أن الديانة طريقة تأمل شعري لفهم علاقتنا بالعالم، بل هي إبداع شعري. فمن سرديات هوميروس إلى قانون الألواح الاثني عشر، مرورا بالآلهة الفرعونية، ما انفكت الآلهة تتكلم. هذه الآلهة المتكلّمة لا تكتفي بتقديم تأويلات عن العالم والظواهر الطبيعية، بل تبسط سلطة، أي شكلا من المراقبة. ما يعني أن السماء ليست خالية، فهي تتكلم، وتُصدر خطابًا، ما يجعل منها غطاء حمايةٍ ومبدأ تنظيمٍ في رمزية تمام كوني وأخلاقي.

أبيقور المظلوم

في "الكوميديا الإلهية"، لا يوجد سوى فيلسوف واحد في الحلقة السادسة للجحيم، وسط الهراطقة، هو أبيقور. كيف يمكن أن يحكم كذلك على مفكّر عاش في القرن الرابع قبل الميلاد؟ في كتاب "أبيقور في الجحيم" يقترح الفرنسي أوريليان روبير، المتخصص في تاريخ العصر الوسيط والنهضة وفلسفتهما، أركيولوجيا تصوّرات الأبيقوري في ديانات التوحيد الثلاث، ليقتفي الآثار التي مهدت للجمع بين الأبيقورية والمُتعية والإلحاد والهرطقة، وتحوّلاتها في العصر الوسيط. ولكن هذه الحكاية تخفي حكاية أخرى ظلت على هامش المتن الديني الضخم. فمنذ القرن الثاني عشر ظهرت محاولات إعادة الاعتبار للفيلسوف اليوناني، إذ دلت شهادات الفقهاء والأطباء والفلاسفة الذين عايشوه أنه كان في الحقيقة رجل حكمة بل ونموذجًا للمسيحيين. مثلما دلت على أن تصوّره للمتعة أكسبه حضورا مميّزا في تلك الحقبة، فليس العصر الوسيط هو الذي أوجد صورة مشوهة عنه، بالعكس، هو الذي أنقذه وأنقذ فلسفته من الجحيم، حسب الكاتب.

كيف نوفق بين العلمانية والمعتقدات

بعد مقتل المدرّس الفرنسي، نشر عالم الاجتماع والإثنوغرافيا والديمغرافيا فرنسوا هيران مقالة بعنوان "رسالة إلى الأساتذة" كان لها صدى واسعٌ في الأوساط التربوية والإعلامية والسياسية، فقد بيّن فيها أسس تعليم التربية المدنية، في بلد أقرّ العلمانية، وأقر أيضا احترام المعتقدات، أيّا ما تكن. تلك الرسالة أعاد نشرها في كتاب بالعنوان نفسه بعد أن توسّع فيها بمزيد الحجج التاريخية، منذ الثورة الفرنسية إلى الآن، محللا مفهوم حقوق الإنسان، وحرية التعبير، وحرية الضمير، متسائلا هل أن رسوم الكاريكاتير التي تزيل القداسة عن الديني مقدّسة؟ وهل تنشر تلك الرسوم بمعزل عن الدولة؟ وكيف تطورت حرية الضمير وحرية التعبير، هذان البرجان التوأمان منذ 1789؟ وهل يمكن الإساءة إلى الأديان دون الإساءة إلى من يؤمنون بها؟ في هذا الكتيّب، يقدم هيران حججا دامغة على وجود إسلاموفوبيا وعنصرية بنيوية وميز قار يخضع لمنظومة، ويدعو إلى رابط اجتماعي حول قاعدة الاحترام المتبادل.

الثورة الأونطولوجية

بعد روايات الخيال العلمي، ها هي ذي الفلسفة تهتم بمسألة الروبوتات، تلك "الآلات المتمرّدة" حسب دومنيك ليتل، أستاذ الفلسفة المعاصرة بدار المعلمين العليا، وهي عبارة عن ذكاء اصطناعي ذي جسد مخصوص، لا هو بالحيوان ولا بالنبات، يهزّ قانون التطور، ويربك البشر الذين يضطرون إلى التفاوض معه. في إطار الأعمال المؤسسة حول العلاقة بين الإنسان والحيوان، يخضع المؤلف تأمله حول معنى "كائن حيّ" بعيدا عن مبدأ النوع، ويدعو إلى الكف عن النظر إلى الروبوتية المستقلة في إطار آليّ محض، لأنها في رأيه تدخل في فضاء وجودي، كالذي نعيشه، إذ دخلنا مرحلة ثورة أونطولوجية سوف تتجاور فيها كل الكائنات الحية، إنسًا وحيوانا ونباتًا، وروبوتًا. فهل سيكتفي الإنسان الآلي بدور الآلة التي يستخدمها الإنسان في إنجاز مهامّه، أم سيكون له هو أيضا حياة مستقلة، قد تتحول إلى صراع وجودي بينه وبين بقية الكائنات؟

دعوة إلى إيتيقا التواضع

بعد "نظام الرّداءة" للكندي آلان دونو، صدر للأميركي مايكل صاندل، أستاذ الفلسفة السياسية بجامعة هارفارد كتاب بعنوان "طغيان الجدارة"، بيّن فيه أننا نعيش اليوم مرحلة تتسع فيها الهوة بين الرابحين والخاسرين، والسبب أن مثالية الميريتوقراطيا، أي نظام الجدارة، التي ترتبط عموما بالعمل النظامي للمؤسسات الديمقراطية، والاستقلالية الذاتية وحرية المواطنين ونوع من العدالة الاجتماعية، تبدو في الواقع محرَّفة متحيّفة تقود المجتمعات الغربية إلى "طغيان الجدارة". والعاقبة خليط من الغضب

والإحباط يغذي الاحتجاجات الشعبوية والاستقطاب المتطرف، وما التصويت للبريكسيت وانتخاب ترامب إلا انعكاس لتلك المشاعر الغاضبة والمحبطة التي أوجدتها أعوام طويلة من تفاوت متزايد وعولمة لا يستفيد منها سوى النخبة، إذ يحس المواطنون العاديون بأنهم منزوعون من كل شيء. والكاتب يدعو إلى تغيير نظرتنا إلى النجاح والفشل، باحتساب أكبر لدور الحظ والصدفة في كل المسائل الإنسانية، مثلما يدعو إلى إيتيقا التواضع.

دعوة إلى أصول النقاش

”نختنق وسط أناس يعتقدون أنهم على صواب مطلق“، قال ألبير كامو. كثير منا يحس الشيء نفسه في ظرف صارت فيه المواقع الاجتماعية أشبه بمسرح ظل، حيث ناب السّباب عن النقاش، فكل واحد يخشى شخصا يعارضه، يفضل ملاحقة مئة عدوّ. ولا يخلو الوسطان السياسي والثقافي من مثل هذه الظاهرة، حيث الدّعاة يفضلون إذكاء الحقد على إنارة الأذهان. في كتاب ”شجاعة الفروق“، يحاول جان بيرنبوم مواساة كل من يرفض العنف في الجدل العام، ويخيرون الحفاظ على فضاء للنقاش وتبادل الآراء ومقارعة الأفكار، فيستحضر عددا من الكتاب والمفكرين ممّن لم يكتفوا بوضع أيديولوجيا مقابل أخرى، وشعارا ضدّ آخر، بل طرحوا أفكارهم للنقاش ودافعوا عنها بقوة الحجة لا بحجة القوة والشتيمة، مثل كامو وأورويل وحنا أرندت وريمون آرون وجورج برنانوس وجيرمان تيليون ورولان بارط، وحافظوا على ما أسماه الكاتب بتلك الفروق الدقيقة التي يحتاج صاحبها إلى التدقيق، لمزيد الإيضاح، حتى تحصل الفكرة.

كبار الروائيين بين الأسطورة والواقع

في المحاورات الأدبية، عادة ما يبتدع الكتاب لأنفسهم هوية ومسارا، وفي رأي جوليا كيرنينون، المتخصصة في الأدب الأميركي، أنهم يحاولون كلّهم الاقتراب من صورة أسطورية سابقة عنهم، تثبّت شرعية وجودهم. في كتابها الجديد ”الفوضى لا تخلق أعمالا رائعة“، درست مسار ثلاثة من عمالقة الرواية في أميركا هم جون شتاينبيك وإرنست همنغواي ووليم فوكنر، لتزيل الحجاب عن الأسطورة وتقدم وصفا ملموسا لحياة هؤلاء الكتاب المحترفين: البدايات، دخول معترك الحياة المهنية، النجاحات، الإخفاقات، المكافآت، الكتب المؤلفة تباعا، نظام الحياة الخاصة التي تسهل أم تعطل الموهبة. وتذكر الجهد المبذول، والاستراتيجيا، والعزلة، والكِبْر، كعناصر تؤلف واقع الكاتب المحترف. ولكن وراء الأسطورة الباهرة للكاتب كفنان فوضوي متمرّد توجد حقيقة كدّ متواصل، يلتزم به الكاتب بصرامة، دون اعتبار لتدخل خارجي أيّا ما يكن نوعه.

مواجهة الحجج الزائفة

الحجة الزائفة التي كانت تسمى سفسطة في الأدبيات الأرسطية هي حجة مزوّرة عن عمد لإيقاع المتلقي في الخطأ، تبدو في الظاهر صحيحة، وفيها جانب مبهر، ولكنه حجاج كاذب، أو محرّف أو مفخّخ، شأن الفيك نيوز والنيوزلانغ السياسية والإدارية التي تعود اليوم بقوة، بعد ظهور الإنترنت التي وجد فيها السفسطائيون ”البلد الذي يحلمون به حيث صار بحوزتهم ”سلاح دمار شامل“. وهو صراع قديم، بين العقل الحجاجي لسقراط والمنطق المدلّس للسفسطائيين الذين يستطيعون بمهارة أن يدافعوا عن الشيء ونقيضه، حسب الطلب. في كتاب ”الفلسفة الصغرى للحجج الكاذبة“ يحلل لوك برابندير ألغاز تلك الحجج الزائفة كي يبين للقارئ كيفية فضحها وعدم الوقوع في مطباتها، ويضع لمواجهتها الفكر النقدي الذي لا مناص منه حين نكون في مواجهة الخدع الحجاجية التي يمارسها محترفو الجدل والتفاوض، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي.

الكوسموس بين الأمس والنهاية المحتومة

في كتاب ”حتى نهاية الأزمنة“، يتساءل الأميركي برايان غرين، أستاذ الرياضيات والفيزياء بجامعة كولومبيا، لماذا توجد هباءات ذرية وكواكب وبشر بدل لا شيء؟ وكيف نستطيع أن نحبّ ونبدع ونعتقد ونعمل ونفكّر... والحال أن عقلنا هو ثمرة قوانين فيزيائية جبرية؟ وهل ظهر الوعي نتيجة الصدفة وحدها؟ هب أن النجوم ستحترق يوما ما، والمجرات تتشتت والثقب السوداء تتبخر كما تنبّأ ستيفن هاوكينغ، فأيّ معنى نعطيه لوجودنا؟ يطرح الكاتب ذلك وأكثر وهو يسرد الكون عبر تاريخه الطويل، ويسرد أيضا مستقبله، منذ الانفجار العظيم إلى نهاية الأزمنة، مقترحا بحثا يقع على تخوم العلم، متسائلا عن جمال هذا العالم العارض. ”بمرور الزمن، كل ما هو حيّ مآله الموت“ بهذا يفتتح غرين كتابه، وينهيه بقوله ”الكوسموس يتجه إلى البرد والجدب“.

هل توجد الألوان فعلا؟

قد يبدو موضوع اللون للوهلة الأولى ثانويًا وليس فلسفيًا للغاية، خاصا بعلوم كالفيزياء أو البصريات، ولكن كلود رومانو في كتابه الأخير ”في اللون“ يؤكد أن مسألة اللون تتقاطع مع تاريخ الفلسفة بأكمله: من أفلاطون ونظريته عن ”الألوان النقية“، إلى فيتغنشتاين وما يسميه ”قواعد الألوان“، مرورا بديكارت وجان لوك ونيوتن وغوته وشوبنهاور. في تقديمه ومناقشته بعض هذه المذاهب يحاول المؤلف شق طريق كي يبين أن مشكلة اللون ليست مجرد مسألة نظرية معرفية، ولكنها تُظهر علاقتنا الحية بالعالم ككل، وبالإدراك الحسي والعاطفي والجمالي في الوقت نفسه. وفقًا لهذا المشروع، يتساءل الكاتب: هل الألوان موضوعية أم أنها تعتمد على الذاتية؟ هل ظاهرة الألوان هي الوهم الأكثر انتشارًا عالميًا؟ وما الذي تجلبه نظرية الألوان لتحليل الأعمال الفنية؟

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

حسين سالم

المجموعة البشرية والكوفيد والبيوسياسي

أبوبكر العيادي

منذ تطور التلقيح في القرن التاسع عشر ما انفكت التصورات السياسية والعسكرية تغذّي الأدبيات الطبية بصور حربية، ولكن صار القاموس الطبي (فايروس، فايروس متحول، حجر صحي، اختبار بي سي آر، تباعد اجتماعي، مناعة عامّة، تلقيح…) هو الذي يفرض نفسه على السياسي اليوم، وناب التهديد البيولوجي عن الحرب الباردة والخطر النووي.

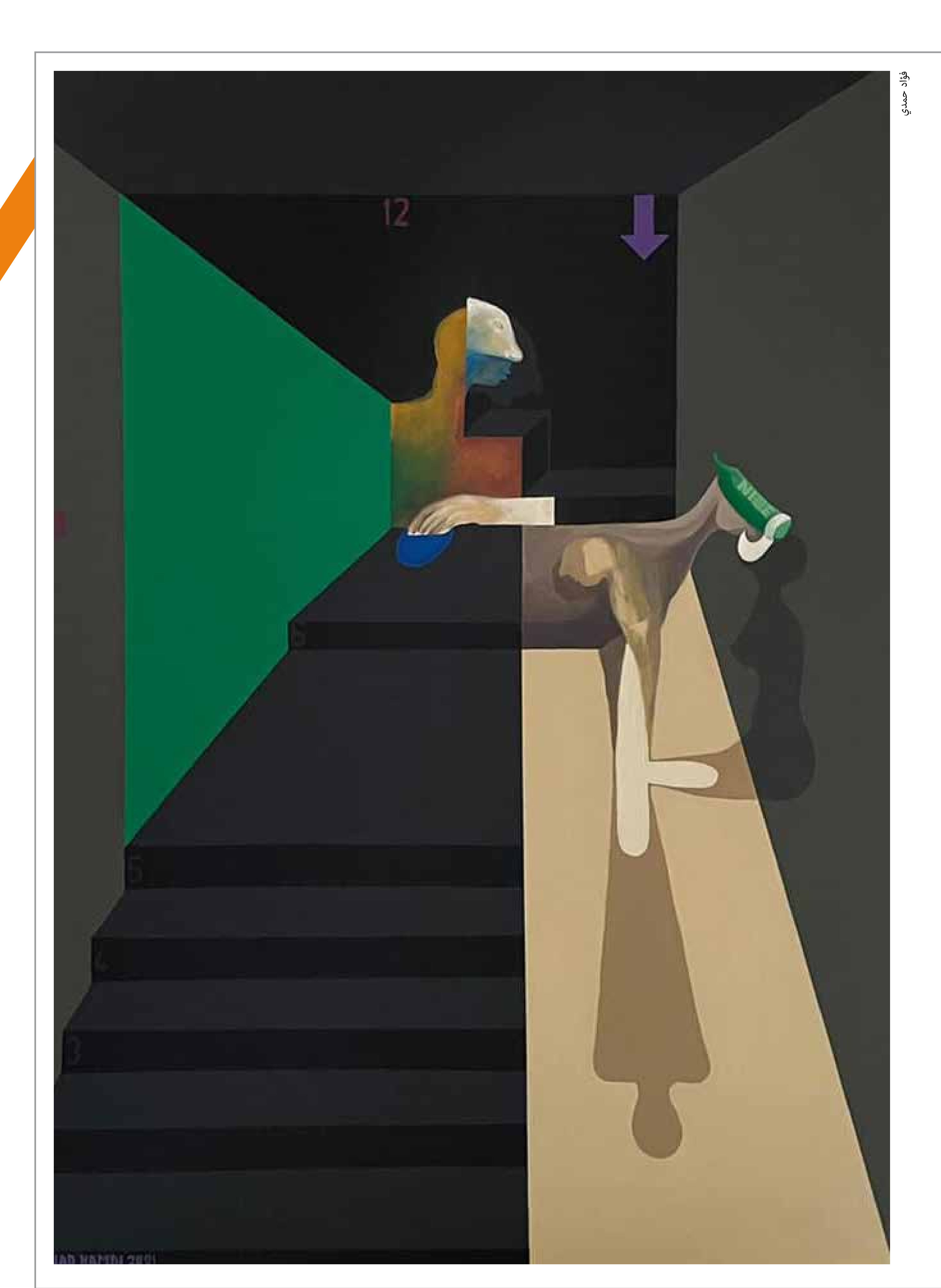
إن التقاء السياسي والبيولوجي الذي تنبه إليه ميشيل فوكو منذ سبعينات القرن الماضي، وصاغه في مصطلحي "بيوسياسي" و"بيوسلطة"، ليس مجرد نظرية وضعها مفكر، بل هو توصيف للواقع يتحول مع الفيلسوف الإيطالي روبرتو إسبوزيتو إلى بنية لفهم سياسة اليوم، فعندما يتركز شغل الدولة الشاغل على الصحة العامة، وإدارة الحيّ والأجساد، قبل الاقتصاد أو البيئة، تغدو الحياة، بكل معانيها، مسألة حكم، مثلما تغدو الحكومة مسيّرة بالحياة.

لم ينتظر إسبوزيتو جائحة الكوفيد كي يلاحظ إلى أيّ حدّ صارت مسألة المناعة هي القطب الذي تدور عليه تجربتنا الفردية، فقد قام بنوع من جينيالوجيا مفهوم المناعة منذ القانون الروماني إلى البيوسياسي المعاصر، بل حتى السايبورغ، وبيّن ازدواجية المناعة التي تحمي وتهدد في الوقت نفسه، حيث يضطر الفرد إلى تجرّع جزء من المرض، أي جسد غريب، كي يحمي نفسه من مرض أخطر. غير أن مشروع تأمله الفكري يتركز على المجموعة التي لا تقوم على المماثل ولا على حرب الكل على الكل، لأن أيّ نظام مناعة يدمر نفسه بنفسه إذا بالغ في الخوف من الشرّ أو المرض.

منذ مطلع الألفية تساءل الفيلسوف الإيطالي كيف يمكن للبيوسياسي، أي مجمل المعايير التي تحمل الحياة، أن تضع في حسبانها إمكانية الموت، ونحت مصطلح "تاتانو سياسي" لوصف هذا المرور على حافة الموت، وحتى إنتاجه كما كان الأطباء النازيون يفعلون، فلئن سعت الشيوعية إلى تحقيق فكرة الديمقراطية ولكن بمصادرة الحريات والاستهانة بحياة البشر، فإن النازية أظهرت الأبعاد النيهيلية لسياسات الحياة، ما دفع إلى إعادة النظر في المجموعة البشرية في إطار بيوسياسية جديدة. وقد أوضح إسبوزيتو، بالعودة إلى الفلسفات السياسية القديمة، أن المجموعة تمّ النظر إليها من زاوية حمايتها من عدوّ خارجي، عبر استعارة المناعة كصلة بين الذات والغير، بين الأنا والآخر، بين جسد مخصوص ومحيط خطير، وهي الاستعارة التي استعادتها البيولوجيا الحديثة. بيد أن التطورات العلمية الطبيعية والاجتماعية أظهرت أن الجسد لا يدافع إلا عن نفسه، فمنظومة المناعة تسبق الالتقاء بما يسبب الأمراض، ويمكن أن يرتدّ على الذات في حركة "مناعة ذاتية". وقد صار تَحوُّل المناعة هذا جليّا منذ بداية الحرب على الإرهاب، حيث اختلط البيولوجي بالعسكري تحت أشكال مختلفة.

في "إيمّونيتاس" أو المناعة كبراديغم للسياسي، كتاب نشر عام 2002، وصدرت مؤخرا ترجمته الفرنسية بالعنوان الأصلي، مع عنوان فرعي هو "حماية الحياة ونفيها"، تنبأ إسبوزيتو بما يحدث الآن، والعالم بأسره يخوض حربا بلا هوادة ضدّ عدوّ لا مرئي، لا يبدو الخلاص فيها إلا بالتلقيح. والكتاب في الواقع هو جزء ثان من ثلاثية بدأها بكتاب "المجموعة البشرية"، وأنهاها بـ"بيوس" التي تعني في اليونانية نمط الحياة، أيّ حياة، وشكلها.

المناعة، هذه الكلمة التي تدنّت إلى تعبيرها الأدنى بسبب خصوصيات جديدة، وجهات منغلقة تعتكف داخل أسوارها


فؤاد حمدي



ميشيل فوكو – البيوسياسي هو تدخل السياسي في البيولوجي





روبرتو إسبوزيتو – المناعة تحمي وتهدد في الوقت ذاته

وترفض الأجنبي، تعارض وتعادي كل من لا ينتمي إليها وكل من ليس له صلة بالرباط المهووس والقاتل للانتماء والهوية. وبين النسيان والانحراف، قد تتحول المجموعة إلى قلعة أو صحراء، بل قد تختفي من أفق التأمل. ولتجنب ذلك، ظهر تأمل جديد حول المجموعة في فرنسا مع جورج باطاي وموريس بلانشو وجان لوك نانسي، وفي إيطاليا مع توني نيغري وجورجو أغامبين وخاصة روبرتو إسبوزيتو الذي توخى طريقا جديدا في تناول هذه المسألة من خلال ربطها بالمجموعة، وهو تيار يحمل شكًّا آليًا تجاه طبيعة المجتمعات الليبرالية والديمقراطية دون أن يعتبر الديمقراطية الحديثة شكلا من أشكال التوتاليتارية.

والمفكر الإيطالي يهدف إلى إعادة النظر في المجموعة في إطار هذا التعريف الجديد للمناعة. وفي رأيه أن المجموعة لا تتأسس على تقاسم شيء خاص بها ينبغي الدفاع عنه، ويؤكد، سيرا على خطى هايدغر وجورج باطاي وحنا أرندت وسارتر، أنها تتأسس على نقص مبدئي، مذكّرا بأن الجذر اللاتيني للمجموعة communauté والمناعة immunité هو مونوس munus ويعني الهبة والواجب. وإذا كانت الدولة السيادية ترى في ذلك النقص شرّا ينبغي أن تعمل على وقاية المجموعة من مخاطره وتبعاته، فإن عمل الفيلسوف هو جعل الإمكانات النقدية لذلك النقص جذرية، بالتفكير في المجموعة ضد المناعة من خلال رفض البيوسياسي وبراديغم المناعة اللذين تعتبرهما الدولة مجرد وسيلتين من وسائل التصرف.

ويخلص إلى أن التحام المناعة والمجموعة قد ترافقه، وربما تشرّعه، أنماط الانطواء أو نبذ الآخر المختلف، حالما يتخذ شكل فايروس قاتل، وكأن الغريب لا يمكن أن ينظر إليه إلا في شكل تحلُّله المسبق، تماما مثل جرعة مرض تُحقن في لقاح، لا تُحتمل إلا إذا كانت للدفاع عن الجسد وإلغاء ذلك المرض. ولهذا يقترح إسبوزيتو استبدال ذلك النمط برمزية الحمل، حيث يقول "ضد استعارة الصراع حتى الموت، في بطن الأم، ثمة صراع حتى الحياة". إن كان ثمة صراع مناعي، فإن التغاير الجيني بين الأم وطفلها هو الذي يسمح بقبوله من طرف النظام المناعي للأم، لأن مهمته ليست نبذ ما هو غريب عنه، بل القيام مقام الحجاب الحاجز الذي يجتاحنا الاختلافُ عبره ويَخرقنا بوصفه ذاك.





حنا أرندت – المجموعة تتأسس على نقص مبدئي

جورجو أغامبين – السلطة تبتكر قوانينها بدعوى مناعة المجتمع

ولكن ما هي السمة المشتركة بين الصراع ضد جائحة وقمع مظاهرة وإقامة جدران على الحدود ضدّ المهاجرين والحرب على الإرهاب، أو إبطال مفعول فايروس معلوماتي؟ يقول إسبوزيتو إن كل تلك الظواهر تصاغ وتعاش على نمط علم المناعة. ولئن كانت المجموعة ترتبط بقانون العطاء والدَّيْن، وكل ما ينجم عن التشارك من مخاطر، فإن المناعة تخص الأعضاء المنضوين داخلها، أو الذين يُستثنَوْن من المشاركة، فهي كل ما يعارض المشروع الجماعي المشترك، وما يضمن وجوده أيضا، فلا وجود لمجموعة بشرية خالية من أيّ نوع من أنواع المناعة. حسب المنظومة القضائية والسياسية، يمثل القانون جملة أنظمة الدفاع المناعي عن المجموعة ضد العنف، سواء صدر عن أعداء أجانب، أو كان بفعل أفرادها في الداخل. ولكنّ القانون حين يفرض بالقوة، يمارس جانبا من العنف الذي يزعم تطويقه. ذلك هو مبدأ المناعة، فهو ليس مجرّد قوة مضادة، بل هو شرّ بسيط لتوقّي شرّ كبير. ما يطرح، من وجهة نظر فلسفية، قضية السّالب. فالمناعة تذكرنا بأننا لا نقاوم شرّا راديكاليا بخير مطلق، فالسّالب، بهذا المعنى، لا يمكن تجاوزه، بل إبطال مفعوله، شرط استيعاب جزء منه مسبقا. وقد انتقل هذا المفهوم من الحقل القضائي والسياسي إلى الطب بداية من القرن الثامن عشر، ليشهد أوجه في القرن التاسع عشر مع اكتشاف لقاح ضدّ الجدريّ، ثم ظهور علم البكتيريا مع الفرنسي لويس باستور والألماني روبرت كوش، فلم تعد المسألة محصورة في مقاومة الجسد للمرض، بل تعدتها إلى مقاومته إياه بفضل جانب منه. وإن استوحت البيولوجيا من المجال السياسي رؤية عسكرية وقتالية في مجال الدفاعات المناعية، فإن السياسيين استعملوا بدورهم النموذج الطبي في حربهم على الإرهاب ثم على الجائحة، كما صرّح الرئيس ماكرون.

وإسبوزيتو يستحضر عن فوكو مبدأ البيوسياسي ليلاحظ أن السياسة تدخل في البراديغم المناعي حين ترى في الحياة محتوى فوريا لعملها. من ذلك مثلا أن النزاع الذي بدأ منذ مطلع الألفية نتج في نظره عن الضغط المتعارض بين هوسي مناعتين: الأصولية الإسلامية التي تزعم حماية نقاء ديني وإثني وثقافي من عدوى العلمانية الغربية؛ والغرب الذي يجهد

في إقصاء بقية العالم عن مشاركته خيراته المتفاقمة. وعندما تشابكت هاتان القوّتان المتعارضتان بشكل لا يمكن حلّه، انتابت العالَمَ انتفاضات هي من خصائص أمراض المناعة الذاتية الأشدّ فتكا: فالإفراط في الدّفاع عن الذات وإقصاء العناصر الغريبة عن الجسم يعودان على هذا الجسد بآثار مدمّرة. وفي رأيه أنّ ما انفجر في برجي مانهاتن هو منظومة المناعة المضاعفة التي ساندت العالم. فجهاز المناعة الذاتية، لا يدمر ذاته، بل يمكن أن يدمر الجسد الذي يفترض أنه يدافع عنه.

إذا كانت فكرة المجموعة تعبر عن ضياع ونقص ومصادرة، وتحيل على الفراغ والتشوّه، فإنها لا تُحَسُّ كإمكانية قصوى فقط، بل كخطر وتهديد للكيان الفردي للذات، لأنها تقطع الروابط التي تحمي الهوية البيولوجية والاقتصادية والاجتماعية، وتعرّض كل فرد إلى عدوى تحمل في طيّاتها خطرا على الذات والآخر. وهنا يكمن الخطر في نظر إسبوزيتو، فالمناعة، التي تتخذ حجابا واقيا ضد الخارج، تحدد تخوم الذات وتعزله عن قوانين المونوس، أي الهبة المتبادلة، ما يؤدي إلى مصادرة الذات نفسها بنفسها. لقد اختار إسبوزيتو تناول جدلية المجموعة والمناعة ليبين أنهما مترابطتان، فلا وجود لمجموعة بشرية تحصّنها مناعة ولكن الإفراط فيها يهدد بتدمير معنى وجودنا نفسه.

كاتب من تونس مقيم في باريس



فؤاد حمدي



الوصايا العشر للمثقف العربي

هيثم الزبيدي

عودة للمثقف اليومي العربي. هو في وضع لا يحسد عليه. لم يقدّم مشروعا فكريا خاصا. المشروع الفكري – الثقافي الغربي المسقط عربيا تحرك بعيدا عن الأساسيات وصار مشاريع فكرية مفصلة على مجتمعات تزداد تعقيدا. ما عاد بوسعنا الاستعارة. المشروع الفكري الغربي صار نقيضا لواقعنا العربي. ضع صراع الأيديولوجيات جانبا لأن أيّ توافق بين الليبرالية الغربية والانغلاق الإسلاموي في منطقتنا مستحيل. السياسيون الغربيون منافقون أو متأقلمون. يقبلون الإسلاموية على علاّتها لأسباب أمنية وسياسية. المثقف الغربي ليس بصدد قبول مثل هذه المساومات.

المثقف اليومي العربي اليوم مجموعة تناقضات في شخصية واحدة. تستطيع أن تجد مثقفين عربا تنقلوا من اليسار إلى القومية إلى الإسلاموية وصولا إلى الشعبوية. هؤلاء كانوا نسخا قديمة من التأثر بالتيارات الجارية في حينها. المثقف الحالي يجمع من هذه الأفكار سوية وأكثر من هذا. يتغير اتجاه الريح، ولكنه لا يغير اتجاهه، بل يزيد على تناقضاته اتجاهات جديدة. يرى المجتمعات تعيد تشكيل نفسها، فيقوم بتقديم التناقضات سوية في إطار يعتبره فكريا.

الميديا الحديثة تساعده على هذا. مفكرنا يبرز إعلاميا حتى قبل أن يبرز فكريا. مثقفنا سلعة يومية تتداولها الفضائيات، بعض الأحيان أكثر من فضائية في اليوم الواحد. من لديه هواية اللعب بريموت كونترول التلفزيون يعرف هذا. نفس الوجه الفكري يتنقل، ويعيد تشكيل أفكاره ومفرداته بحسب طبيعة القناة الفضائية. اللغو كثير وسيضيع ما يقوله. لا يوجد مشروع فكري أو ثقافي له مدوّن في كتاب أو مكتوب في موقع ليحاسب عليه أو أن تطاله أقلام النقاد. المفكر أو المثقف أصبح مشهدا تلفزيونيا.

الإعلام مفيد للشهرة. ولكنه في النهاية مشروع فضيحة فكرية للسذج من مدّعي المعرفة والثقافة والفهم والفكر. الشبكات الاجتماعية مليئة بالمشاهد من برامج يقول فيها مفكرنا الشيء وضده خلال أيام أو أشهر، وإذا كان محظوظا خلال سنوات. من حق المرء أن يغير أفكاره. لا يوجد ما يجبر المثقف على الالتزام بفكرة معينة طوال عمره. ولكن من حق الناس على المثقف أو المفكر أن يثبت على رأيه في ذلك اليوم أو الأسبوع أو المرحلة. هو ليس حلوى بنكهات وألوان مختلفة.

الانفتاح الفكري ليس تقلبا. هذا ما نحن بحاجة إليه. أن نستطيع أن نفهم التغيرات العميقة التي تجتاح العالم، وتجتاح عالمنا العربي تحديدا، كي نستطيع أن نسهم فيها فكريا وثقافيا. من دون هذا الانفتاح سيكون من الصعب النهوض بمشروع فكري أو ثقافي عربي. والانفتاح هنا بالتأكيد ليس على الطريقة القديمة من الإسقاطات الفكرية والثقافية العربية من/عن النتاج الفكري الغربي. لا نريد أن نقول السرقات الفكرية فهي أيضا كثيرة.

مشكلة هذا التحدي عويصة. إذا استثنينا المثقف أو المفكر اليومي المتنقل بين الفضائيات فهو لا يصلح لهذه المهمة، فأن قولبة الفكر في إطار ثابت مهمة صعبة. وكي نتأقلم مع التغيرات فأن الانفتاح يخرجنا من مناطق الراحة التقليدية. يريد البعض أن يضع المفكر ضمن قالب وصايا عشر تحسم كل شيء. علينا أن نتخيل كيف أن المشروع الفكري – لو حدث – سيولد خديجا ويبقى خديجا. الوصايا تضع سقفا لما يمكن أن نصل إليه حتى من قبل أن نبدأ. لكن العقلية السائدة، سواء الفكرية أو الاجتماعية، تريد هذه القولبة وهذه الأسقف.

مثل هذه التقييدات الساذجة هي ما يؤدي إلى التراجع الفكري وخسران الأرضية لصالح التيارات الفكرية الدينية أو المتعصبة. وصايا عشر قومية ووصايا عشر يسارية ووصايا عشر شعبوية ووصايا عشر قومية – يسارية ووصايا عشر قومية – يسارية – شعبوية – دينية، والحبل على الجرار. صحيح أن المفردات المستخدمة على لسان المفكرين والمثقفين كثيرة ومتعددة، لكنها لا تخفي الطابع النمطي والتزمت لما يصفونه بالفكر. وما يزيد حزن المتابعين والمتأملين خيرا في ثورة فكرية أو ثقافية قادمة، أن التزمت صار وصفة، حتى في حال وصايا التناقضات. يأتيك من ينظر بيسار ديني شعبوي. بماذا تردّ عليه؟ تسكت وتمضي.

المثقف والمفكر لا يتطوران لأسباب "تسويقية" بل يجب أن تكون هذه الأسباب حقيقية. هناك الكثير من الأدوات المعرفية المتاحة مما تؤهل لقيام ثورة فكرية وثقافية في مجتمعاتنا تبني على الأسباب الحقيقية. لا أدري لماذا نعجز مرات ومرات عن التقاطها. ربما لم يحن الوقت بعد ■

كاتب من العراق مقيم في لندن